



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

**LOS PROEMIOS ÉPICOS FLAVIOS.**

**ESTUDIO COMPARATIVO**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA

**ANA LAURA BRISEÑO ORDUÑA**

DIRECTOR DE TESIS

**DR. ANTONIO RÍO TORRES-MURCIANO**

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES

UNIDAD MORELIA



CIUDAD UNIVERSITARIA

CIUDAD DE MÉXICO, 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A mis padres, por su infinito amor,  
paciencia y dedicación.

A Vero por su incomparable apoyo y comprensión.

A Romi, por su inefable amor.



## Agradecimientos

Agradezco al Dr. Antonio Ríó Torres–Murciano por creer en mí y en mi proyecto desde el primer momento, por su dedicación y compromiso con este trabajo de investigación, por su paciencia a través de los años, por guiarme e impulsarme en cada una de las etapas de este proceso; por enseñarme tanto y por todo.

Con mucho cariño a la Mtra. Patricia Villaseñor por todas sus enseñanzas, por su calidez y consejos, por compartir conmigo la pasión por la épica flavia y enseñarme desde el salón de clase a apreciar mucho de su belleza. A la Dra. Lourdes Santiago por todo lo que aprendí en sus clases, su cariño, guía y amabilidad, por su apoyo a lo largo de todo este proceso y, por supuesto, por su lectura tan cuidadosa y detallada de este trabajo. A ellas, mis muy queridas maestras, muchas gracias por enseñarme latín.

Al Dr. José Luis Quezada y al Dr. Rodolfo González Equihua por aceptar formar parte de este trabajo, por sus comentarios y lectura, así como, por no desistir en este proceso junto conmigo a pesar del tiempo.

Con especial cariño al Dr. Alejandro Curiel por enseñarme griego, motivarme y mostrarme el valor de las pausas, por todo el apoyo que me brindó. A la Dra. Lydia Santiago (q.e.p.d.) por su interés en mi formación y disfrutar junto conmigo mi admiración por Aníbal Barca. Al Dr. José Molina (q.e.p.d.) por su simpatía, buen humor y grandes consejos; por haber aceptado leer *Áyax* en clase, a pesar de que a nadie más le gustara. Al Dr. David García por escucharme y alentarme en el camino de las letras. A todos ellos, mis profesores de carrera, muchas gracias.

A mis padres por sostenerme y contenerme siempre entre sus brazos desde el primer día hasta el momento en que comencé a trazar mi propio camino; por enseñarme a caminar, escribir y leer. A mi Papá por compartir conmigo su pasión por aprender y la lectura, por enseñarme con su ejemplo la perseverancia, así como, el valor de la disciplina y la constancia. A mi Mamá por su gran fortaleza, tenacidad y bondad, por seguir a mi lado, por todas las mañanas, tardes y noches de “cafecito”, por su gran ejemplo, por nunca rendirse, ni dejarme rendir; gracias por “no quitar el dedo del renglón” para que esta investigación, al fin, viera la luz. A ellos, mis pilares y mi fortaleza, muchísimas gracias por tanto amor y apoyo.

A Vero, la que siempre encuentra cómo darle sentido y alegría a mi vida, mi cómplice y compañera, muchas gracias por siempre escucharme y apoyarme incondicionalmente, por todo tu amor y por asumir sin temor el papel de hermana mayor cada vez que lo he necesitado, por ser “mi

persona”, por siempre estar lista y dispuesta para atravesar o quemar juntas cualquier puente que la vida nos presente. Mi muy amada Verito, jamás lo habría logrado sin ti.

A mis Danieles, mis muy queridos y satíricos amigos. A Daniel Navarrete por alentarme a tomar el camino que me trajo hasta este momento, por todas las veces que fue mi soporte, por compartir siempre conmigo todo lo que sabe, por sus consejos tan objetivos, por escucharme, reír y llorar a mi lado durante cada acontecimiento que supuso esta aventura. A Daniel Rendón por creer en mí, incluso cuando yo no lo hacía, por su sinceridad y cariño, por escucharme, apapacharme y apoyarme en todo momento, por ser la bocanada de aire fresco, diversión y frescura de esta triada.

A Óscar César Garibay por su amistad e incondicional disposición para escucharme a lo largo de muchos años, por todos los lindos momentos que compartimos en la carrera, después de ella y los futuros que, espero con ansía, pronto vengan.

A Dora Pineda por su cariño y el vínculo tan bonito que hemos construido, por alentarme y sacarme una buena risa en todo momento, por motivarme siempre con su ejemplo.

A mi Mamá Jova (q.e.p.d.) por siempre preocuparse por mí y por mis estudios. A mi muy querido Tío Tomás (q.e.p.d.) por impulsarme cada día a superarme, por enseñarme tanto de la vida, por sus consejos tan sinceros y sus pláticas tan interesantes, por su cariño inigualable y desinteresado, por cuidarnos y velar por todos nosotros siempre. Gracias a ambos por acobijarme y seguir acompañándome.

A mi Rominita (q.e.p.d.) por su gran amor, fortaleza y resiliencia, por elegirme y ser ese motorcito que me impulsaba, por haber hecho mejor cada día, por todo lo que me enseñaste y el tiempo que me regalaste, por no rendirte nunca y por haberme amado tanto y de tal manera. Mi gordita, gracias por todo lo que hiciste por mí; jamás te olvidaré.

A Sergio por su amor, ternura y gran paciencia, por todo lo que hemos vivido juntos, por escucharme cada día con tanta atención, por tu empeño e interés en que concluyera esta etapa, por todos esos días que sacrificaste para sentarte a mi lado e impulsarme a que terminara esta investigación. Gracias por aceptarme y quererme tal como soy. Gracias por nuestro pequeño tlacuache, Eevee.

A todos ellos, quienes me brindaron tantísimo apoyo y fueron el soporte por tanto tiempo detrás de este trabajo, con mucho cariño les agradezco.

## Contenido

Introducción .....	1
Estado de la cuestión.....	7
G. Valerio Flaco.....	13
<i>Argonáuticas</i> .....	13
Texto latino .....	15
Traducción.....	17
Esquema .....	19
Estudio.....	21
T. A. Silio Itálico .....	47
<i>Púnicas</i> .....	47
Texto latino .....	49
Traducción.....	51
Esquema .....	53
Estudio.....	55
P. Papinio Estacio.....	75
<i>Tebaida</i> .....	75
Texto latino .....	77
Traducción.....	81
Esquema .....	85
Estudio.....	89
<i>Aquileida</i> .....	123
Texto latino .....	125
Traducción.....	127
Esquema .....	129
Estudio.....	131
Conclusiones .....	151
Apéndice de términos.....	155
Referencias bibliográficas .....	159





The opening of a work boasts a supreme position in composition because it is particularly memorable and *quotable* and is consequently and indispensable guide to interpretation for both reader and philologist. But for the author, poetic memory implicit in the opening verses is redeemed by the way in which it invests the very substance of the work with a literary identity. It is the quintessential literary act. The opening situates the poetic act and by situating it justifies it. The opening is, first and foremost, a bold signal asserting "This is Poetry", because for our cultural tradition this is the way poetry begins. Once the word has issued from the living voice of the poet's personal invention and has entered the code of poetic tradition, it has responsibility of imposing the emblematic *quality* of poetry upon its new host discourse.

Conte, 1986, p. 70.



## Introducción

El proemio, por su posición inicial, es la sección de mayor trascendencia de una epopeya; ahí tiene lugar la presentación de ésta, se anuncia el argumento y se abre la narración; además de la función prístina e informativa que constituyen estas características definitorias, el proemio en la épica imperial latina se convirtió en la sección idónea para expresar las ambiciones poéticas del autor respecto de la tradición literaria a la que deseaba adscribir su obra.

Las características fundamentales del proemio se consolidaron en tópicos, ideas perdurables dispuestas en estructuras formales específicas que se fijaron, por primera vez, en los poemas homéricos, que habrían de convertirse en los modelos del género; así, por ejemplo, el tópico de la inspiración poética, que parte de la idea de que una deidad estimula la creación del poema, fue fijada en la estructura de la invocación, de manera que, en los poemas homéricos, la musa es invocada para cantar el poema en la *Ilíada* y para dictar la creación de éste en la *Odisea*.

Este hecho de la poesía homérica fijó un repertorio de ideas y estructuras específicas para la composición del proemio épico, de modo que a partir de este momento dicho repertorio estuvo al alcance de cada uno de los subsecuentes poetas épicos como Apolonio de Rodas, Virgilio y Lucano que, con base en él, compusieron los proemios de sus obras, de modo que consolidaron estas ideas como tópicos. Si bien algunas de las ideas se conservaron en los proemios épicos a lo largo de la tradición, la estructura de éstas no siempre fue la misma, por lo que, en cuanto a ésta, el tópico resultó susceptible de modificaciones.

Esto produjo una gama determinada de realizaciones del tópico; por ello, el tópico de la inspiración puede concretarse en la *propositio-invocatio* homérica, en el apóstrofe de Febo en Valerio Flaco o en la pregunta rapsódica a la musa en la *Tebaida* de Estacio.

Conte (1986, p. 70) señala que todo nuevo acto poético tiende naturalmente a presentarse como parte de una tradición literaria, de modo que atiende a las normas y valores del discurso poético determinado —a saber, la estructura métrica, las restricciones impuestas por el lenguaje poético y la presencia obligatoria de ciertos temas y motivos— para que su mensaje personal obtenga legitimidad; de ahí el afianzamiento de los tópicos en el proemio épico.

Esto brinda a dicho acto poético cierta garantía de autonomía, a la que se añade la cualidad moldeable del tópico, es decir, la capacidad de modificar o alterar la estructura original en la que se inserta la idea de éste; estos factores favorecieron la alteración de la disposición tradicional de los elementos que constituyen los tópicos fijada por Homero e imitada hasta Virgilio. Así, la sede inicial del proemio, reservada tradicionalmente en Homero para el tópico de la inspiración y la invocación a la musa, pudo ser ocupada por la *propositio* del tópico de la enunciación temática, y dicha invocación pudo, a su vez, ser relegada después de éstas como sucede en la *Eneida* y en las *Púnicas* —o en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco con la invocación a Febo—.

Así, el repertorio de tópicos proemiales y su cualidad moldeable sirvieron a Valerio Flaco, Silio Itálico y Papinio Estacio para adscribirse a la tradición épica. Éstos construyeron los proemios de sus epopeyas sobre un complejo entramado retórico-poético abundante en conexiones intertextuales con los precedentes del género, tanto griegos como latinos, así como con sus modelos literarios particulares que, aunque ajenos a la épica, influyeron en los poetas flavios en cuanto a técnicas de composición o fungieron como fuentes históricas de la temática de éstos.

Esta investigación, cuyo objeto de estudio son los proemios épicos de las epopeyas escritas bajo la dinastía Flavia (69-96 d. C.), es decir, las *Argonáuticas*, las *Púnicas* la *Tebaida* y la *Aquileida*, estudia la estructura y composición de cada uno de los proemios mediante los diversos elementos de contenido que conforman los tópicos proemiales empleados en cada caso. Éstos son aquellos que han persistido a lo largo del género en esta sección: el tópico de la enunciación temática, el tópico de la inspiración, el tópico de la *laus principis*, el tópico de la etiología, el tópico de las *res novae* y el tópico de la *recusatio*.

La importancia del estudio de los proemios radica, además de su posición privilegiada, en el valor metaliterario que de forma explícita o implícita éstos poseen (Bartolomé, 2009, p. 28-39), puesto que contienen declaraciones significativas de la actividad de los poetas que establecen ciertas relaciones con los modelos, partiendo del hecho de que en la Antigüedad la poesía épica en gran medida se construía sobre la imitación que implicaba cierto tipo de tributo a los modelos como prueba de la cultura literaria del poeta, al mismo tiempo que incluía cierta competencia con aquéllos basada en la originalidad. Por

tanto, el estudio del empleo de tópicos en cada uno de los proemios flavios posibilita reconocer las relaciones intertextuales entre éstos y los proemios de la tradición épica, de manera que se puede inferir qué tipo de actitudes, ya sea de veneración, rechazo, ambigüedad o competitividad, adoptan los épicos flavios con respecto a sus predecesores. Asimismo, este estudio permite identificar en qué medida han variado las realizaciones de los tópicos proemiales y cómo, si es el caso, se han modificado en cuanto a forma, contenido e incluso estructura métrica, de modo que se puede apreciar una perspectiva completa de éstos.

La hipótesis que guía esta investigación consiste en que los proemios flavios presentan una composición semejante a la de sus precedentes, puesto que ésta consta de ideas y elementos propios de la configuración general del proemio asentada por aquellos. Dicha semejanza es motivada por la dinámica de la *imitatio-aemulatio* que está en la base de la composición de los proemios épicos flavios, y que se manifiesta en la abundancia de pasajes que, por cuanto deben ser leídos en relación con los correspondientes pasajes de los modelos, denominaremos “intertextos”.<sup>1</sup> Asimismo, esta dinámica impulsó la evolución de los tópicos proemiales, los cuales, en algunos casos, fueron reproducidos fidedignamente, y en otros, alterados parcialmente, ya sea en forma o en contenido o en ambos aspectos. Por tanto, los objetivos de este estudio son describir la construcción de los proemios flavios a la luz de sus precedentes, evidenciando dichos intertextos y exponiendo las relaciones que éstos guardan con los modelos de la tradición épica; mostrar cómo han sido empleados y modificados los

---

<sup>1</sup>Esta investigación parte de la dinámica de la *imitatio-aemulatio*, principio de teoría literaria antigua, y de *intertexto*, concepto de teoría literaria moderna, pues consideramos que ambos complementan el estudio de los tópicos, ya que éstos no se contraponen, si no que sólo provienen de distintas vertientes temporales de esta disciplina (estudios antiguos y estudios modernos de los años 90). El concepto de *intertexto* procede de la rama de la teoría literaria del siglo XX que estudia la *intertextualidad*, es decir, la relación que un discurso (oral o escrito) mantiene con otros discursos (orales o escritos). Dicha rama en los estudios clásicos partió de la disciplina del comentario filológico, cuya principal característica era la identificación de paralelismos; dejando sin esclarecer cuál era el punto de su actividad y cómo éstos afectaban la interpretación de un texto (Fowler, 1997, p. 14). Así fue como hasta el estructuralismo se desarrolló la teoría de la intertextualidad, a saber, que ningún texto se lee de forma aislada, sino dentro de una matriz de posibilidades constituida por textos anteriores (Fowler, 1997, p.14). De modo que, como señala Conte, la intertextualidad definió la condición de legibilidad literaria: "Intertextuality, far from being a matter of merely recognising the ways in which specific texts echo each other, defines the condition of literary readability ... the sense and structure of a work can be grasped only with reference to other models hewn from a long series of texts of which they are, in some way, the variant form" (1986, p. 29 *apud* Fowler, 1997, p. 14). Por ello, la intertextualidad se ubica en última instancia de la práctica de lectura e implica el reconocimiento de que interpretar un texto individual consiste en leerlo en el contexto de los muchos otros textos que constituyen el sistema literario, pues los textos previos dejan huellas en textos posteriores (Fowler, 1997, p. 16). Así pues, aquí se concibe como *intertexto* todo aquel texto que, para ser cabalmente comprendido, debe leerse en relación con otro u otros textos.

tópicos proemiales, y revelar qué tipo de actitud adoptan Valerio Flaco, Silio Itálico y Papinio Estacio en esta sección con respecto de los proemios de la tradición épica.

La base teórica aquí empleada es el método comparativo revitalizado a finales del siglo XX por el auge de los estudios intertextuales en el campo de la literatura clásica; este tipo de acercamiento se basa en la existencia de ciertas referencias de un texto determinado a otro que a su vez es su modelo. En este caso, dicho método parte de la lectura cuidadosa de cada uno de los proemios flavios para realizar el ejercicio comparativo e intertextual entre éstos y los modelos épicos: Homero, Apolonio de Rodas, Virgilio y Lucano.

Esta investigación dedica un capítulo a cada proemio flavio, de modo que está conformada en su totalidad por cuatro capítulos, en los que se describe, expone y analiza cada uno de los tópicos del proemio, sus elementos de contenido y estructuras; se señalan y comparan los intertextos y relaciones de este mismo tipo presentes entre éstos y los precedentes épicos y modelos literarios, así como los cambios respectivos de los tópicos proemiales. Por tanto, cada capítulo puede ser leído de forma individual; sin embargo, todos son complementarios y conforman un conjunto íntegro que contiene a lo largo de toda su extensión observaciones y comparaciones de carácter acumulativo guiadas por un mismo hilo conductor.

How to begin a poem forms an established part of rhetorical theory. But in practice poets know that the solemn celebration of a beginning is something that far transcends rhetoric: the exordium is an inauguration, almost a liturgy which mediates the text's passage and thereby permits it to escape from silence and to enter into the literary universe. At the border between fully poetic speech and speech still outside of poetry, the proem —the preliminary announcement of a poem which follows— is already song and is not yet song.

Conte, 1992, p.147.





## Estado de la cuestión

Como objeto de estudio, el proemio épico ha carecido de tratamiento profundo en la mayoría de las obras de retórica; esta cuestión, identificada por Race (1992, p. 13) y presente desde la Antigüedad, no sólo concierne al inicio de la épica, sino a todos los inicios poéticos en general:

Greek and Roman rhetorical treatises provide many observations on the topics and aims of prose introductions (προοίμια, *exordia*, *principia*), but have little to say about poetic introductions and practically nothing about their formal elements.

Esta cuestión se refleja en los diccionarios de teoría literaria modernos que definen el proemio épico de forma deficiente, sólo como una apertura introductoria a un poema extenso o a secciones de un poema de este tipo que suele contener la declaración del tema, una invocación y una dedicatoria.<sup>2</sup>

Una de las apreciaciones más completas y significativas sobre el proemio en la Antigüedad se encuentra en el *Ars Poetica* (135-152<sup>3</sup>), donde Horacio indica que lo mejor es comenzar la epopeya con una declaración concreta y concisa del argumento, que introduzca al lector *in medias res*, omitiendo promesas de contenido ambicioso difíciles de cumplir y de carácter cíclico. Si bien esta apreciación complementa la aseveración de Aristóteles (*Rh.*,

---

<sup>2</sup> s.v. *Proem*; Shaw 1972; Cuddon 1976; Greene 2012; s.v., *Proemio*; Valles 2002.

<sup>3</sup> *nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim: | fortunam Priami cantabo et nobile bellum. | quid dignum tanto feret hic promissor hiatu? | parturient montes, nascetur ridiculus mus. | quanto rectius hic, qui nil molitur inepte: | dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae | qui mores hominum multorum vidit et urbes. | non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem | cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat, | Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdim; | nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri | nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo: | semper ad eventum festinat et in medias res | non secus ac notas auditorem rapit et quae | desperat tractata nitescere posse relinquit | atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, | primo ne medium, medio ne discrepet inum* ["Y no empezarás así, como el poeta cíclico en otro tiempo: 'La fortuna de Príamo cantaré y la famosa guerra'. ¿Qué asunto digno producirá este, que promete con tan grande abertura de boca? Los montes parirán, un ratón ridículo nacerá. ¡Cuánto mejor el que nada absurdo hace!: 'Dime, Musa, al hombre que después de los tiempos de la toma de Troya vio las costumbres y ciudades de muchos hombres'. No piensa en sacar humo del fulgor, sino del humo luz, para que revele a partir de ahí vistosas maravillas: a Antífates y a Escila y con el cíclope a Caribdis. No comienza con el regreso de Diomedes a partir de la muerte de Meleagro, ni la guerra de Troya a partir de los dos huevos. Siempre se apresura hacia el desenlace y lleva al oyente en medio del relato y no como si ya lo conociera. Las cosas que no tiene esperanza de poder hacer brillar al tratarlas las deja; y así engaña y mezcla las cosas falsas con las verdaderas, de modo que no discrepe la parte de en medio, ni de la parte de en medio el final"]. Las ediciones de los textos latinos han sido tomadas del repositorio *Packard Humanities Institute* (PHI). Respecto de las traducciones, éstas son propias y lo más apegadas, en la medida de lo posible, al texto original, pues su objetivo es la comprensión de estructuras, sintaxis y sentido de los textos fuente de esta investigación. Sin embargo, en algunas ocasiones se recurrió a la paráfrasis de algunos de sus elementos, sintagmas o construcciones, para lograr una versión fluida en nuestra lengua de llegada.

3.14.5-6), según la cual el proemio épico debe contener la enunciación temática —el *δειγμα*—, aún quedaba bastante por decir sobre sus restantes componentes.

Los diversos estudios y trabajos modernos dedicados a los proemios flavios han contribuido a subsanar la laguna teórica acerca del proemio épico; Río Torres-Murciano (2011, p. 17) precisa que el tópico de la etiología es parte integral del proemio, al señalar que, desde sus inicios, la motivación ha formado parte de éste:

Desde Homero el proemio constituye un anuncio solemne del objeto del poema, un anuncio prospectivo del contenido del relato en el que se suele motivar la acción narrativa, dando cuenta al lector de las causas humanas o divinas que la desencadenan.

Feeney (1982, p. 5), hablando específicamente del proemio épico flavio, enumera como elementos de éste la incorporación de tono subjetivo, con justificación o excusa, es decir, el tópico de la *recusatio* y el tópico de la *laus principis*. La subjetividad como rasgo significativo y propio del proemio épico flavio permite considerarlo como "ein Glanzstück" y lo distingue del proemio épico convencional, constituido únicamente por el anuncio objetivo del contenido del poema (Lefèvre, 1971, p. 161), pues una considerable parte del proemio flavio suele dedicarse al programa poético que se revela ya sea mediante una prolepsis de acontecimientos como en las *Púnicas*, ya sea en las *amplificationes* de la *propositio*, como en la *Tebaida* y la *Aquileida*, o ya sea en una *praeteritio*, como en la *Tebaida*.

La integración del programa poético surgió como un recurso mediante el que el poeta insertaba su poema en la tradición, al mismo tiempo que contenía y dirigía la magnitud de la tradición épica, pues ésta a menudo se sentía negativamente como un peso muerto (Hardie, 1993, p. XI) y la empresa de componer una epopeya resultaba ardua "por el hecho de que, en Roma, escribir poesía épica después de Virgilio obliga a sobreponerse a Virgilio, a intentar salir airoso del desigual combate con la imponente tradición que, nacida de Homero, se había alzado con el genio del Mantuano a una cumbre inalcanzable" (Río Torres-Murciano, 2011, p. 20).

Frente a la presión que implicaba la tradición épica, el proemio, además de su función informativa, desempeñó también una función codificante, es decir, la capacidad de utilizar

los preceptos establecidos por los modelos del género para formular un mensaje respecto de éstos y de la actividad creativa del poeta. Bartolomé (2009, p. 39) precisa dicha función a partir de su posición privilegiada:

En tanto que lugar de obertura, inserta la obra en ese intertexto constituido por la historia del género, esto es, el texto, en su inicio, debe tomar posición con respecto a los modelos que tienen la función de referencia.

Esta condición del proemio fue resultado de la imitación, principio propio de todo arte, como Quintiliano (10.2.1<sup>4</sup>) señala, puesto que se sigue lo que se ha hecho bien y se celebra lo que en otros es útil. Junto a dicho principio también se encuentra la emulación, factor significativo que también motivó aquella función, puesto que estos dos elementos conformaban el contexto cultural-literario del período que, además de la admiración de los poetas flavios por los modelos, implicaba la intención de aquellos de insertar su obra en la tradición.

Tanto las características que el proemio adquirió a lo largo de su desarrollo como los tópicos que consolidó, son resultado inherente de la condición evolutiva de la literatura, pues ningún arte permanece de la misma forma en que fue inventado (*Inst.* 10.2.8<sup>5</sup>). Cada epopeya responde a diferentes motivos respecto de su contexto inmediato, de modo que la épica, incluso después de Virgilio, no era un sistema monolítico:

The epic genre is not a monolithic, synchronic system perfected by Vergil and handed down unchanged from generation to generation. Quite the contrary, each successive instantiation of the epic langue responds to and assimilates new political, cultural, and literary impulses, and thereby evolves through time.

Wheeler, 2002, p. 379.

---

<sup>4</sup> *Neque enim dubitari potest quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut inuenire primum fuit estque praecipuum, sic ea quae bene inuenta sunt utile sequi. Atque omnis uitae ratio sic constat, ut quae probamus in aliis facere ipsi uelimus* ["Pues no se puede dudar de que una gran parte del arte es contenida por la imitación. Pues, así como inventar fue lo primero y es lo principal, así es útil seguir lo que se ha inventado bien. Además, así consta toda la disposición de la vida, de modo que nosotros mismos deseamos hacer lo que elogiamos en otros"].

<sup>5</sup> *Ac si omnia percenseas, nulla sit ars qualis inuenta est, nec intra initium stetit: nisi forte nostra potissimum tempora damnamus huius infelicitatis, ut nunc demum nihil crescat: nihil autem crescit sola imitatione* ["Y si examinas todo, ningún arte se mantiene tal cual fue inventado, ni ha permanecido estático dentro de los límites de su inicio; a no ser que culpemos de esta desgracia principalmente a nuestros tiempos, de modo que sólo ahora nada crezca; nada en efecto crece únicamente a partir de la imitación"].

Bartolomé señala (2009, p. 39) que la función codificante se presenta principalmente bajo tres formas:

A través de un discurso metatextual concerniente a la naturaleza, el código, el género, y el estilo del texto, bien mediante referencias transtextuales o, por último, gracias a la presencia de signos latentes y referencias implícitas que orientan su recepción.

Por tanto, los elementos programáticos en el proemio flavio trazaron la vía idónea para que los épicos flavios distinguieran sus obras de sus precedentes y las posicionaran, de tal forma que insertaran en la tradición ya sea como complemento de un episodio faltante en una cronología narrativa literaria, ya sea como una innovación de contenido temático —esto es, el tópico de las *res novae*— como una epopeya de argumento poco esperado.

El interés relativamente reciente de la filología clásica por la épica flavia ha originado una gran cantidad de estudios dedicados tanto a ésta como en especial a los proemios épicos flavios. Algunos de los aspectos y elementos de la composición de los proemios ya han sido tratados, como las relaciones intertextuales entre los proemios flavios y los precedentes épicos que en su mayoría han sido ya expuestos en comentarios filológicos —Spaltenstein (2002), Kleywegt (2005) Galli (2007) y Zissos (2008) a Valerio Flaco; Feeney (1982) y Spaltenstein (1986) a Silio Itálico; Manasseh (2017) a la *Tebaida* de Estacio—.

Asimismo, ciertos tópicos proemiales han sido estudiados de forma general en la épica flavia, como el tópico de la *recusatio* por Nauta (2006) y Galli (2013) y el tópico de la *laus principis* por Penwill (2013) y Gibson (2013), o bien, de forma particular sólo respecto de uno de los tres épicos flavios, como el tópico de la *recusatio* en Estacio por Mengelkoch (2015), el tópico de la inspiración de nuevo en éste por Rosati (2002) y Myers (2015).

Otras investigaciones también son los estudios específicos acerca de cada uno de los proemios épicos flavios que se dedican o bien a grandes rasgos a la composición de éstos o se centran en determinada cuestión contenida en esta sección. Estudios sobre el proemio de las *Argonáuticas* de Valerio Flaco del primer tipo son los artículos de Getty (1940), Lefèvre (1971) y Río Torres-Murciano (2005), mientras que trabajos del segundo tipo son el de Getty (1936) sobre la datación de la obra —cuestión que atañe a ciertos elementos del proemio— y el de Cairns (2019) respecto de la supuesta condición de *quindecemvir* del poeta. Sobre el proemio de la *Tebaida* los trabajos de Kytzler (1960), Schetter (1962), Carrara (1986), Criado

(1998) y la sección respectiva del trabajo de Vessey (1973) dedicada al proemio son de igual manera estudios del primer tipo; mientras que otro artículo de Criado (1999) se centra sólo en la *praeteritio* de dicho proemio. Por otro lado, acerca de los dos restantes proemios hay una notoria escasez en la producción académica destinada a éstos, pues, hasta donde tenemos conocimiento, los estudios son pocos y de carácter general: sobre el proemio de las *Púnicas* una sección concerniente a éste en el trabajo de Von Albrecht (1964), y sobre el proemio de la *Aquileida* el artículo de Barchiesi (1996) y una sección del trabajo de Helsin (2005).

Si bien todos estos trabajos han rastreado y expuesto el tejido intertextual de cada proemio épico flavio respecto de los precedentes, han estudiado algunos tópicos proemiales y han analizado la configuración general de dichos proemios, aún resta la necesidad de un estudio de carácter múltiple que reúna en un único conjunto estas tres líneas de investigación, de modo que sean tratados todos los tópicos proemiales —el tópico de la enunciación temática, el tópico de la inspiración, el tópico de la etiología, el tópico de la *laus principis*, el tópico de las *res novae* y el tópico de la *recusatio*— y no sólo un par de ellos; así como las distintas realizaciones de éstos en los cuatro proemios flavios. El reciente estudio de Bartolomé (2009) satisface dicha necesidad, aunque sólo parcialmente, pues éste es un trabajo de análisis sistemático sólo sobre la presencia de los versos del proemio de la *Farsalia* en los proemios flavios, de modo que los restantes modelos del género quedan excluidos. Asimismo, aunque dicho estudio también examina y compara algunas de las estructuras en las que se insertan los tópicos proemiales o los elementos que éstos conforman, no se dedica a las diferentes realizaciones de éstos a lo largo de la tradición, pues únicamente se enfoca en la recepción de Lucano, de modo que carece de un panorama completo respecto de cada tópico proemial y del pronunciamiento individual de cada épico flavio más allá del épico neroniano.



*Multum in Valerio Flacco nuper amissimus.*

*Inst. 10.90.*

Mucho perdimos hace poco en Valerio Flaco.





G. Valerius Flaccus

*Argonauticon*<sup>6</sup>

Liber primus

Prima deum magnis canimus freta pervia natis  
fatidicamque ratem Scythici quae Phasidis oras  
ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus  
rumpere flammifero tandem consedit Olympo.  
5 Phoebe, mone, si Cumaeae mihi conscia vatis  
stat casta cortina domo, si laurea digna  
fronte viret, tuque, o pelagi cui maior aperti  
fama, Caledonius postquam tua carbasa vexit  
Oceanus Phrygios prius indignatus Iulos,  
10 eripe me populis et habenti nubila terrae  
—namque potes— veterumque fave, venerande, canenti  
facta virum. Versam proles tua pandit Idumen,  
sancte pater, Solymo nigrantem pulvere fratrem.  
spargentemque faces et in omni turre furentem.  
15 Ille tibi cultusque deum delubraque genti  
instituet cum iam, genitor, lucebis ab omni  
parte poli. Neque enim Tyriis Cynosura carinis  
certior aut Graeis Helice servanda magistris  
si tu signa dabis, sed te duce Graecia mittet  
20 et Sidon Nilusque rates. Nunc nostra serenus  
orsa iuves haec ut Latias vox impleat urbes.

---

<sup>6</sup> El texto latino ha sido tomado de la edición de Liberman, G., *Valérius Flaccus: Argonautiques. Chants I-IV*, París, Les Belles Lettres, 1997-2003 que acepta la transposición de Samuelsson (1905): *namque potest* 1.11 y *sancte pater* 1.13.



G. Valerio Flaco

*Argonáuticas*

Libro primero

Cantamos los mares por primera vez surcados por los magnos hijos de los dioses y la fatídica nave que, habiéndose atrevido a seguir las costas del escítico Fasis y a romper los rumbos centrales entre las cimas agitadas, finalmente se asentó en el flamígero Olimpo.

5

Febo, inspírame, si en casta morada el trípode de la profetisa de Cumas permanece firme y me es cómplice, si el laurel verdece en mi frente digna. Y tú, cuya fama por haber abierto el piélago es más grande, luego que el Océano caledonio, anteriormente renuente a los frigios Julos, condujera tus lienzos; arráncame, puesto que puedes, de los pueblos y de la tierra que posee nubes y favorece, venerable, a mí, que canto las hazañas de los antiguos varones. Tu prole celebra la devastada Judea, padre sagrado, y a su hermano que, ennegrecido por el polvo de Jerusalén, y enloquecido dispersa antorchas en cada torre. Él fundará para ti cultos de dioses y templos para tu linaje, cuando ya, padre, brilles desde toda región del polo. Pues no habrá Cinosura más certera para las quillas tirias o Hélice que deba ser observada por los navegantes griegos, si tú das señales, sino que, siendo tú guía, Grecia y Sidón y el Nilo enviarán naves. Ahora asiste sereno nuestra empresa para que esta voz colme las ciudades latinas.

10

15

20



G. Valerius Flaccus

*Argonauticon*

Liber primus

	Prima deum magnis canimus freta pervia natis fatidicamque ratem, Scythici quae Phasidis oras ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus rumpere flammifero tandem consedit Olympo.		<i>Propositio</i> Tópico de la enunciación temática	
5	Phoebe, mone, si Cumaeae mihi conscia vatis stat casta cortina domo, si laurea digna fronte viret, tuque, o pelagi cui maior aperti fama, Caledonius postquam tua carbasa vexit Oceanus Phrygios prius indignatus Iulos,		Apóstrofe a Apolo Tópico de la inspiración	
10	eripe me populis et habenti nubila terrae, —namque potes— veterumque fave, venerande, canenti facta virum. Versam proles tua pandit Idumen, sancte pater, Solymo nigrantem pulvere fratrem. spargentemque faces et in omni turre furentem.		<i>Laudatio</i> de Vespasiano	
			Tópico de la <i>recusatio</i>	Apóstrofe a Vespasiano
15	Ille tibi cultusque deum delubraque genti instituet cum iam, genitor, lucebis ab omni parte poli. Neque erit Tyriis Cynosura carinis certior aut Graeis Helice servanda magistris.		<i>Consecratio</i>	
			Catasterismo	
20	si tu signa dabis, sed te duce Graecia mittet et Sidon Nilusque rates. Nunc nostra serenus orsa iuves, haec ut Latias vox impleat urbes.		Petición de inspiración Tópico de la inspiración	Tópico de la <i>laus principis</i>



G. Valerio Flaco  
*Argonáuticas*

Los veintiún versos que conforman el proemio de las *Argonáuticas* de Valerio Flaco comprenden en principio dos elementos: la *propositio* (1.1-4) y las invocaciones dirigidas a Apolo y al emperador Vespasiano (1.5-21). Esta estructura responde a las dos funciones primarias de la teoría de Conte (1992, p. 147): la función informativa y la función ceremonial, pues la *propositio* resume y anticipa el contenido del poema y los apóstrofes celebran al dios inspirador y al emperador. Sin embargo, al distinguir los apóstrofes como secciones independientes, la estructura del proemio es: *propositio* (1.1-4), apóstrofe a Apolo (1.5-7) y apóstrofe a Vespasiano (1.7-21). Respecto de esta segmentación, que podría justificarse en principio debido a que cada uno de los apóstrofes se refiere a una entidad distinta, Lefèvre (1971, p. 204) señala que sigue la partición del primer proemio de las *Geórgicas* (1.1-42). Para los fines de este estudio, adoptaremos esta segmentación tripartita de acuerdo con los siguientes tópicos proemiales: la *propositio* (1.1-4) constituida por el tópico de la enunciación temática; el apóstrofe a Apolo (1.5-7), constituido por el tópico de la inspiración, y el apóstrofe al emperador Vespasiano (1.7-21), igualmente construido por este tópico junto con el de la *laus principis* y el de la *recusatio*.

La *propositio* es la sección que abre este proemio y presenta el argumento del poema: la expedición marítima de los Argonautas y la nave Argo:

Prima deum magnis canimus freta pervia natis  
fatidicamque ratem, Scythici quae Phasidis oras  
ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus  
rumpere flammifero tandem consedit Olympo.

Val. Fl., 1.1-4.

Respecto de estos cuatro versos, Zissos (2008, p. 71) señala que la presentación del tema sigue la forma épica tradicional: "The announcement of theme is in the traditional epic



manner (for the initial δειγμα of theme, see Arist. *Rhet.* 3.14, 5-6<sup>7</sup>). Sin embargo, Penwill (2013, p. 33) observa lo siguiente:

The first four lines look innocent enough; the poem will be about seas and a ship. But when we come to them as second readers we might be a bit puzzled, because we know perfectly well that this is only a very small part of what the poem contains (not to mention the narrative that it does not contain, the Argo's catastrophe).

En el primer verso (*prima deum magnis canimus freta pervia natis*, 1.1) se anuncia la expedición de los Argonautas; ahí *freta pervia*, la hazaña, es anunciada como una empresa colectiva, que le imprime al proemio importancia temática, y *magnis natis deum* presenta a los héroes de naturaleza divina como el conjunto que llevará a cabo la empresa, sin destacar a alguno en específico.

El adjetivo *prima*, que determina a *pervia* de manera inusual como una enálage — puesto que funciona como un adverbio y no como un adjetivo<sup>8</sup>— refuerza dicha importancia al establecer esta expedición como un suceso pionero en la navegación. Aunque para Getty (1940, p. 261, nota 7) el primado de la Argo se debe a que Valerio sigue la visión de Diodoro Sículo —a saber, que la Argo fue la primera nave digna de ese nombre<sup>9</sup>— y en gran parte de la literatura esta expedición le atribuye a la Argo el renombre de la primera nave y empresa de su tipo,<sup>10</sup> Jackson (1997, p. 257) demostró que, si bien la Argo fue la mejor nave y la más famosa de todas, como se revela en la *Odisea*,<sup>11</sup> no fue realmente la primera, ya que, en la

<sup>7</sup> Arist., *Rh.*, 3.14.5-6: ἐν δὲ προλόγοις καὶ ἔπεισι δειγμά ἐστιν τοῦ λόγου, ἵνα προειδῶσι περὶ οὗ [ἧ] ὁ λόγος καὶ μὴ κρέμῃται ἢ διάνοια· τὸ γὰρ ἀόριστον πλανᾷ· ὁ δοῦς οὖν ὡσπερ εἰς τὴν χεῖρα τὴν ἀρχὴν ποιεῖ ἐχόμενον ἀκολουθεῖν τῷ λόγῳ [“En los prólogos y en la épica hay una muestra del argumento, para que conozcan de antemano cuál es el argumento y la mente no esté en suspenso, pues lo indeterminado extravía. El que da el inicio, tal como si lo diera en las manos, hace que así retenido siga el argumento”. Las ediciones de los textos griegos han sido tomadas del repositorio *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG).

<sup>8</sup> Zissos, 2008, p. 72, Spaltenstein, 2002, p. 24 y Kleywegt, 2005, p. 6.

<sup>9</sup> D. S., 4.41.1: Καὶ πρῶτον μὲν περὶ τὸ Πηλῖον ναυπηγήσασθαι σκάφος, πολὺ τῷ μεγέθει καὶ τῇ λοιπῇ κατασκευῇ τὴν τότε συνήθειαν ὑπερβάλλον, διὰ τὸ σχεδίασις πλεῖν τοὺς τότε ἀνθρώπους καὶ μικροῖς παντελῶς ἀκατίοις [“En primer lugar cerca del Pelión se dispuso a construir una nave que por su tamaño y por lo demás superaba por mucho a la costumbre, a saber, que los hombres navegaban a través de barcas y balsas pequeñas en su totalidad”].

<sup>10</sup> *Vid.* Prop., 3.22.11-14; Phaedr., 4.7; Man., 1.412-415; Mart., 7.19; Ov., *Met.*, 6.719-721, *Trist.*, 3.7-10; Sen., *Med.*, 360-368; Luc. 3.193-197, 6.400-401, Stat., *Theb.*, 5.335, *Ach.*, 1.64-65. Zissos, 2008, pp. 72-73.

<sup>11</sup> Hom., *Od.*, 12.69-72: οἷη δὴ κείνη γε παρέπλω ποντοπόρος νηὺς | Ἀργῶ πᾶσι μέλουσα, παρ' Αἰήταο πλέουσα· | καὶ νῦ κε τὴν ἔνθ' ὄκα βάλεν μεγάλας ποτὶ πέτρας, | ἀλλ' Ἥρη παρέπεμψεν, ἐπεὶ φίλος ἦεν Ἴησων [“Una sola nave que recorre los mares navegó por aquel lugar, Argo, la celebrada por todos, navegando desde Eetes, ahí ya rápidamente se precipitaba contra las rocas gigantes, pero Hera, para quien Jasón era querido, la escoltó a lo largo”].

tradición literaria, el viaje de Dánao y, por tanto, la nave en que éste llegó a Grecia fue anterior al viaje de los Argonautas. Adicionalmente, Dräger (1999, p. 421) corrobora esto y, al clasificar cronológicamente los mitos, afirma que el viaje de Dánao y sus hijas sucedió seis generaciones antes de la construcción de la Argo; no obstante, a ésta sí le corresponde la primicia de haber abierto una nueva ruta marítima, pues fue la primera nave que cruzó el mar Negro (Jackson, 1997, p. 257). Esto también es señalado por Manuwald (1999, pp. 132,133), quien también afirma que Valerio sigue la misma versión del mito que Apolonio:

Valerius Flaccus folgt also wie Apollonius Rhodius der Version des Mythos, nach der die Argo nicht das erste Schiff überhaupt, sondern das Schiff ist, mit dem über Binnen— und Küstenschiffahrt hinaus erstmals eine Fahrt über das offene Meer durch die Symplegaden bis nach Asien unter— nommen und damit eine besondere Leistung vollbracht wird. Er übernimmt den Sachverhalt jedoch nicht einfach als vergegebenes Element, sondern macht ihn zum Leitgedanken und übergeordneten Thema seines Werks. Denn diese Rolle der Argo stellt er zu Beginn heraus, weist immer wieder darauf hin und baut darauf die umfassende Konzeption seines Epos auf.

De esta manera se explica que, en el epilio de *Las bodas de Tetis y Peleo* de Catulo (64.50 ss.), haya una contradicción (Río Torres-Murciano, 2005, p. 81) con el primado de la Argo en Valerio, puesto que ahí el viaje de Teseo es un evento anterior al de los Argonautas; así como con diversos pasajes del poema, donde se mencionan otros viajes anteriores al del argumento central.<sup>12</sup>

Lo anterior y la sede métrica que ocupa *prima*, una posición que desde Homero y a lo largo de la tradición ha sido reservada para el vocablo que anuncia el tema del poema (Redfield, 1979, p. 97; Bassett, 1923, p. 340) —así, en la *Ilíada* μήνιν (1.1<sup>13</sup>) anuncia el argumento temático, mientras que ἄνδρα (1.1), la antonomasia de Odiseo, hace lo mismo en la *Odisea*<sup>14</sup>— permiten suponer que la enálage de Valerio fue un elemento seleccionado para

---

<sup>12</sup> Val. Fl., 2.108-111, 2.285-287, 2.658, 661, 7.259-62.

<sup>13</sup> Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος ["Canta, diosa, la cólera del Périda Aquiles"].

<sup>14</sup> Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον ["Cuéntame, Musa, sobre el hombre muy hábil"].

impactar en la presentación del argumento, ya que la modificación que ejerce sobre *pervia freta* otorga a la hazaña su carácter pionero.<sup>15</sup>

Por otra parte, el empleo de dicha enálage para Río Torres-Murciano (2005, p. 81) señala que el adjetivo *primus* evoca la tradición épica:

La inclusión del adjetivo *primus* en el íncipit de una obra evoca tópicos exordiales como el *primus ego* y las *res novae*, pero la "novedad" se revela fatalmente imposible desde el momento en que la afirmación de prioridad se percibe como un artificio retórico para conjurar la tradición literaria precedente. Así, Valerio puede definir como *prima freta pervia* un viaje por mar, el de los Argonautas, que es "el primero" y no es "el primero".

La tradición que aquí evoca *prima* es la *Eneida*, pues en el primer verso aparece el adjetivo *primus* modificando al relativo *qui*, cuyo referente es el mismo de la hendíadis que forma *arma virumque* en el primer hemistiquio (*arma virumque cano Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque venit / litora*, 1.1-3<sup>16</sup>). La función de este adjetivo consiste en marcar la prioridad de Eneas respecto de Odiseo, lo que implicaba a su vez la intención por parte de Virgilio de marcar la novedad de la materia de su poema frente a los poemas homéricos (Galinsky, 1969, esp. 14-5 *apud* Río Torres-Murciano, 2005, p. 81).

Por lo que se refiere a la acción del poeta (*canimus*, 1.1), el empleo de este verbo es producto de la influencia de la *Eneida* (*cano*, 1.1), y también de la *Farsalia* (*canimus*, 1.2). Al respecto, Penwill (2013, p. 33) observa que *canimus* aparece en las *Argonáuticas*, al igual que en la *Farsalia*, entre las cesuras pentemímera y heptemímera (*prima deum magnis canimus freta pervia*, Val Fl. 1.1; *iusque datum scelerei canimus*, Luc., 1.2<sup>17</sup>). Con esta

---

<sup>15</sup> Para Getty (1940, p. 263), el empleo del adjetivo *prima* se justifica a partir de la imitación, pues considera que Valerio lo adoptó del poema de Varrón de Atacino (poeta del siglo I que realizó una adaptación libre del poema de Apolonio de Rodas, siendo su poema las primeras *Argonáuticas* latinas), cuyo primer verso, *Argo prima ratis quae duxit per freta nautas*, se reconstruye a partir de dos alusiones de Ovidio (Ov., *Trist.*, 2.439: *is quoque, Phasiacas Argon qui duxit in undas* ["También él, que condujo la Argo a las olas del Fasis"]; Ov., *Am.*, 1.15.20: *Varronem primamque ratem quae nesciet aetas* ["¿Qué edad desconocerá a Varrón y a la primera nave?"]). Esta conjetura se basa en que las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* de Virgilio son referidas en el mismo poema de Ovidio inmediatamente después con los primeros vocablos que comienzan dichos poemas (Ov., *Am.*, 1.15. 25: *Tityrus et segetes Aeneiaque arma legentur* ["Títyro y las mieses y las armas de Eneas serán leídas"]).

<sup>16</sup> "Canto las armas y el hombre que desde las costas de Troya prófugo por causa de su destino fue el primero en llegar a Italia y los litorales lavinius".

<sup>17</sup> "Cantamos la justicia que ha sido entregada al crimen".

elección Valerio marca una diferencia significativa respecto de Apolonio de Rodas, su modelo temático, que también se asume como el agente directo de la acción, pues evoca del pasado la materia de su poema mediante la construcción ἀρχόμενος μνήσομαι, 1.1-2.<sup>18</sup>

La nave Argo es anunciada en el primer hemistiquio del segundo verso mediante una antonomasia (*fatidicam ratem*, 1.2); su presentación se destaca en gran medida por el epíteto *fatidicam*, que la provee no sólo de la capacidad del habla sino específicamente de la capacidad de profetizar, puesto que el epíteto procede de *fatum*, componiéndose así de los radicales: *fa* (*fari*, *fatum*) y *dic* (*dicere*). Este epíteto, que forma parte de la prosopopeya de la nave, alude al origen mismo de ésta, pues en su ensambladura se incluía un madero de Dodona<sup>19</sup> que, tanto en el poema de Apolonio de Rodas como en el de Valerio Flaco, profetiza, de manera directa o mediante sueños, algunos acontecimientos a los héroes o sólo a Jasón (Kleywegt, 2005, p. 7).<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Αρχόμενος σέο Φοῖβε παλαιγενέων κλέα φωτῶν | μνήσομαι ["Comenzando por ti, Febo, recordaré las hazañas de los hombres cuya estirpe es muy antigua"].

<sup>19</sup> La nave Argo se construyó con madera de los bosques del monte Pelión y con un madero procedente de Dodona, región del oráculo de Júpiter, donde una encina parlante anunciaba los oráculos del dios. *Vid.*, Val. Fl., 1.95; Ap. Rh., 1.524-527 y Mart., 7.19.2. A., fr. 20, Callim. *Aet.*, 1, fr. 16 Pf; Lycophr. 1319-1321; AO 1156-1158; Apollod. 1.9.16; Hyg. *Astron.* 2.37; Claud. *Get.* 14-19; Sidon. 9.65. Zissos, 2008, p. 74-75.

<sup>20</sup> Val. Fl., 1.300-309: *mox ubi victa gravi ceciderunt lumina somno | visa coronatae fulgens tutela carinae | vocibus his instare duci: 'Dodonida quercum | Chaoniique vides famulam Iovis. aequora tecum | ingredior nec fatidicis avellere silvis | me nisi promisso potuit Saturnia caelo. | tempus adest: age rumpe moras, dumque aequore toto | currimus incertus si nubila duxerit aether, | iam nunc mitte metus fidens superisque mihique.'* ["Después, cuando sus ojos cayeron vencidos por un pesado sueño, parecía que la fulgente guardiana de la nave, que había sido ceñida con coronas, instaba al capitán con estas palabras: 'Estás viendo la encina de Dodona, sirviente de Júpiter Caonio. Me adentro junto contigo al mar y la Saturnia no pudo arrancarme de los bosques fatídicos a no ser por el cielo prometido. Ya es tiempo, vamos, rompe la demora y mientras recorremos el mar en su totalidad, si un éter incierto pudiera dirigir nubes, ahora ya, confiado en los dioses y en mí, omite los miedos']; 5.64-66: *simul Ancaeus sollersque petebat | Nauplius. Erginum fato vocat ipsa monenti | quercus et ad tonsas victi rediere magistri* ["Simultáneamente lo pedía Anceo y el diestro Nauplio. La encina misma llama a Ergino siendo anunciado por el hado y los pilotos vencidos regresaron a los remos"]. Ap. Rh., 1.524-527: *σμερδαλέον δὲ λιμὴν Παγασήμιος ἠδὲ καὶ αὐτὴ | Πηλιᾶς ἴαχεν Ἀργῶ ἐπισπέρχουσα νέεσθαι | ἐν γὰρ οἱ δόρυ θεῖον ἐλήλατο, τό ρ' ἀνὰ μέσσην | στεῖραν Ἀθηναίη Δωδωνίδος ἤρμοσε φηγοῦ* ["El puerto de Págasas clamó terriblemente y también la propia Argo de Pelión animándolos a partir, pues en ella se había fijado un madero divino, que en medio del estrave Atenea ajustó de una encina de Dodona"]; 4.580-592: *αὐτίκα δ' ἄφνω ἴαχεν ἀνδρομέη ἐνοπὴ μεσσηγῶν θεόντων | αὐδῆεν γλαφυρῆς νηὸς δόρυ, τόρρ' ἀνὰ μέσσην | στεῖραν Ἀθηναίη Δωδωνίδος ἤρμοσε φηγοῦ. | τοὺς δ' ὅλοδν †μεσσηγῶν δέος λάβεν εἰσαῖοντας | φθογγὴν τε Ζηνός τε βαρὺν χόλον· οὐ γὰρ ἀλύξειν | ἔννεπεν οὔτε πόρους δολιχῆς ἀλὸς οὔτε θυέλλας | ἀργαλέας, ὅτε μὴ Κίρκη φόνον Ἀψύρτοιο | νηλέα νίψειεν· Πολυδεύκεα δ' εὐχετάασθαι | Κάστορά τ' ἀθανάτοισι θεοῖς ἦνωγε κελεύθους | Αὐσονίης ἔντοσθε πορεῖν ἀλός, ἧ ἔνι Κίρκην | δῆουσιν, Πέρσης τε καὶ Ἑλίουιο θύατρα. | Ὡς Ἀργῶ ἰάχησεν ὑπὸ κνέφας. οἱ δ' ἀνόρουσαν* ["En seguida, mientras navegaban de pronto clamó con voz humana el madero elocuente, que en medio del estrave Atenea ajustó de una encina de Dodona. Entretanto un funesto temor los tomo mientras escuchaban el sonido y la fuerte cólera de Zeus. Pues profería que no esquivarían los caminos del prolongado mar ni las penosas tempestades, mientras Circe no expiara la cruel muerte de Apsirto. Ordenaba a Cástor y

Después de la presentación de la Argo comienza la oración de relativo que termina de caracterizar la *fatidica ratis* y forma una perífrasis, en la que se mencionan dos referencias geográficas de su trayecto, así como su catasterismo:

fatidicamque ratem, Scythici quae Phasidis oras  
 ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus  
 rumpere flammifero tandem consedit Olympo.

Val. Fl. 1.2-4.

Aquí, la construcción *ausa sequi et rumpere* (1.3-4), continua con la prosopopeya de la Argo, al atribuirle a ésta la acción *audere*, que implica cierta determinación consciente que la impulsó a seguir las costas del escítico Fasis —una metonimia de la Cólquide, que a su vez es la meta de la expedición de los Argonautas—. A partir de esto se menciona la primera referencia geográfica: *oras Scythici Phasis sequi* (1.2-3), que marca el desplazamiento de la nave Argo y se contrapone al origen establecido en el primer verso de la *Eneida* (*Troiae qui primus ab oris*, 1.1), que supone la búsqueda de un centro, pues las riberas del río Fasis son la meta de la nave Argo, mientras que las riberas de Troya son el punto de partida de Eneas.

La segunda referencia geográfica del trayecto de la nave Argo es la antonomasia de *iuga* por las rocas Cianeas o Simplégades que, además de anticipar un episodio de la narración,<sup>21</sup> tiene relación con la visión del hombre, pues el viaje de la nave supone un acto civilizador que debía considerarse un progreso, al suponer "un desplazamiento en el tiempo y en el espacio" (Río Torres-Murciano, 2005, pp. 83, 84).

La caracterización de la Argo en la *propositio* forma una perífrasis, que termina con la alusión a su catasterismo mencionado mediante la metonimia de *Olympo* (1.4) por cielo, el adjetivo *flammifero* (1.4), cuyo significado alude al calor y luz que las estrellas irradian y el verbo *consedere* que implica un establecimiento fijo. Este catasterismo,<sup>22</sup> al ser introducido por *tandem* (1.4), se presenta como una consecuencia derivada de las proezas de la nave (*Scythici Phasidis oras | ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus | rumpere*, 1.2-4). Por ello, ésta es la recompensa que glorifica el triunfo de la expedición y se suma como un

---

Pólux suplicar a los dioses inmortales que les proporcionaran rutas hacia el interior del mar Ausonio, donde encontrarían a Circe, hija de Perse y Helios. Así clamó la Argo bajo la oscuridad"].

<sup>21</sup> Vid., Ap. Rh., 2.531-648; Val. Fl., 4.637-710.

<sup>22</sup> Vid., Eratosth., *Catast.*, 35; Arat., 342-352, Man., 1.412-415, 5.13 Hyg., *Fab.*, 14. Zissos, 2008, p. 78.

elemento más al compendio proléptico que encierra la *propositio* y que presenta a la Argo como la única protagonista de la hazaña.

La construcción y contenido de la *propositio* de Valerio mantienen conexiones con dos poemas épicos precedentes: la *Eneida* de Virgilio y las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. En principio, su estructura bimembre es una imitación de la *Eneida*, donde también hay dos elementos temáticos: *arma* y *virum* (1.1), que forman una hendíadis.<sup>23</sup> Esta similitud se evidencia más cuando centramos nuestra atención en la oración de relativo que modifica el segundo elemento de dicha hendíadis, pues, en la *Eneida*, el héroe troyano (*virum*) es modificado con la oración *Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque venit / litora* (1.1-3), y, en las *Argonáuticas*, el segundo elemento de la hendíadis *prima ... freta pervia ... fatidicamque ratem* (1.1-2) también es modificado con la oración de relativo *Scythici quae Phasidis oras / ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus / rumpere flammifero tandem consedit Olympo* (1.2-3).

Ahora bien, respecto del proemio de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas,<sup>24</sup> aunque la *propositio* de Valerio retoma la mayoría de sus elementos de contenido, ésta manifiesta diferencias significativas que la alejan de su modelo:

Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε παλαιγενέων κλέα φωτῶν  
 μνήσομαι οἷ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας  
 Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαιο

<sup>23</sup> Verg., *Aen.*, 1.1-7: *Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque uenit litora, multum ille et terris iactatus et alto / ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram, / multa quoque et bello passus, dum conderet urbem / inferretque deos Latio; genus unde Latinum / Albanique patres atque altae moenia Romae* ["Canto las armas y al hombre, que desde las costas de Troya, prófugo por su destino, fue el primero en llegar a Italia y los litorales lavinios. Muy atormentado fue en tierra y en mar por la fuerza de los dioses a causa de la ira reminiscente de la cruel Juno, mucho también soportó a causa de la guerra hasta que fundó la ciudad y llevó los dioses al Lacio, de donde proceden el linaje latino, los padres Albanos y las altas murallas de Roma"].

<sup>24</sup> Existe una discusión en torno a la extensión de este proemio, según se considere, solamente los primeros cuatro versos como el total de esta sección o los primeros veintidós versos. Respecto a esto, aunque se atestigüe en Frontón (*Vid.*, *Fron.*, *Epist.*, 174-176) que el proemio consta de cuatro versos, concordamos con Brioso Sánchez (1997, p. 36 ss.) en que éste consta de veintidós y, partiendo de la segmentación propuesta por Carrara (1986, p. 149) —*propositio* tipo "Ringkomposition" (1.1-4), breve narración de fondo (1.5-17), *praeteritio* (1.18-19), segunda *propositio* (1.20-22) y musas como inspiradoras de su canto (1.22)— consideramos que en dichos versos se presenta la siguiente estructura y tópicos proemiales: tópico de la enunciación temática, es decir, *propositio* y tópico de la inspiración (1.1-4), breve narración (1.5-17) y *praeteritio* (1.18-19) constituida por el tópico de la etiología y *amplificatio* de *propositio* e invocación a las musas, compuesta por el tópico de la inspiración (1.20-22).

χρύσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἀργώ.

Ap. Rh., 1.1-4.<sup>25</sup>

En ambos proemios la hazaña es una empresa colectiva emprendida por un conjunto de héroes; sin embargo, la presentación de éstos difiere en forma e importancia: en Apolonio παλαιγενέων φωτῶν (1.1), determina a κλέα (1.1) e introduce en la narración a los héroes que habrán de ser los protagonistas de la empresa (οἱ [...] χρύσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἀργώ, 1.2-4), mientras que en Valerio el conjunto de héroes y su condición semidivina —aspecto no indicado en Apolonio— sólo es mencionado llanamente mediante *magnis natis deum* (1.1).

Entre las diferencias significativas entre ambas *propositiones* se encuentra la mención del vellocino de oro (χρύσειον κῶας, 1.4), que no tiene correspondencia en el proemio de Valerio, por lo que podemos pensar que su omisión se debe a que destacar la osadía de la Argo y el hecho de que ésta franqueara los mares eran aspectos más importantes para el poeta que el vellocino en sí mismo, motivo central que mitológicamente impulsó tal expedición.<sup>26</sup> Además de esto, también cabe señalar la ausencia de la doble motivación<sup>27</sup> —divina y humana— en el proemio de Valerio, pues, como señala Ríó Torres-Murciano (2011, pp.19-23), en Apolonio el oráculo es el motivo divino que impulsa la empresa (τεῖν κατὰ βάζιν, 1.8) y la misión encomendada por Pelias (βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαιο, 1.3), así como sus acciones (Τοίην γὰρ Πελῖης φάτιν ἔκλυεν, ὥς μιν ὀπίσσω | μοῖρα μένει στυγερή, τοῦδ' ἀνέρος ὄντιν' ἴδοιτο | δημόθεν οἰοπέδιλον ὑπ' ἐννεσίησι δαμῆναι, 1.5-7<sup>28</sup>), constituyen la motivación humana.

<sup>25</sup> "Comenzando por ti, Febo, recordaré las hazañas de los hombres cuya estirpe es muy antigua, quienes guiaron la bien armada Argo a lo largo de la desembocadura del Ponto y a través de las rocas Cianeas, por mandato del rey Pelias, en busca del vellocino de oro".

<sup>26</sup> En el mito de los Argonautas, el vellocino de oro era el motivo principal que impulsaba la expedición, pues Pelias le había encomendado a Jasón que lo trajera desde la Cólquide a Yolco con la intención de que muriera en la travesía o en el intento de conseguirlo para que no se cumpliera el oráculo que le deparaba la muerte a manos de aquel hombre de su linaje que viera sin una sandalia, es decir, Jasón. *Vid.*, Apollod., 1.9.16 ss; Pi., *Pyth.* 4; D. S., 4.40 ss; Hyg., *Fab.*, 12.14 a 23; Ov., *Met.*, 7.1 ss.

<sup>27</sup> Ríó Torres-Murciano (2011, p. 6 y 17) define la doble motivación como la ilación verosímil de causas y efectos, en la que participan la motivación divina y la motivación humana, es decir, las causas divinas o humanas que desencadenan la acción narrativa.

<sup>28</sup> "Pues, Pelias había escuchado tal oráculo, a saber, que en el futuro le aguardaba un cruel destino, ser asesinado por los planes de aquel hombre de su pueblo al que viera con una sola sandalia".

Por último, también hay que señalar las rocas Cianeas o Simplégades, referencias geográficas de desplazamiento espacial —cuya mención sirve para enaltecer la hazaña—, pues éstas, aludidas también por Valerio en imitación de Apolonio, se mencionan de forma diferente; en el primero son referidas mediante la antonomasia *iuga* (1.3), mientras que en el segundo son nombradas con su nombre propio: πέτρας Κυανέας (1.2-3).

Una vez que termina la *propositio* comienza la función ceremonial del proemio con el apóstrofe a Apolo, constituido por el tópico de la inspiración:

Phoebe, mone, si Cumaeae mihi conscia vatis  
stat casta cortina domo, si laurea digna  
fronte viret

Val. Fl., 1.5-7.

En este apóstrofe, la invocación *Phoebe* (1.5) es imitada por Valerio, pues Apolonio de Rodas también invoca a Apolo en la primera sede del verso inaugural: Φοῖβε (1.1). Sin embargo, el tratamiento de la deidad difiere en gran medida en ambos casos, pues en Apolonio esta invocación, que tiene más carácter hímnico que épico<sup>29</sup> y que ha generado controversia,<sup>30</sup> no es en sí misma una petición de conocimiento, ni expresa precisamente la búsqueda de la inspiración del dios, sino que es un punto temático de partida que acompaña al pronombre σέο (1.1) regido por el participio ἀρχόμενος (1.1). En cambio, en el proemio de Valerio, dicha invocación no tiene correspondencia exacta en la *propositio*, sino que se desliga del anuncio del tema y se desarrolla como una sección independiente que constituye una de las diferencias más significativas entre ambos proemios.

En estos dos versos y medio el poeta pretende obtener tanto la ayuda y guía del dios como el reconocimiento de la empresa que supone la creación de su poema; para esto, Valerio exhorta al dios y recurre a la mención de un trípode (*cortina*, 1.6) y una casa (*domo*, 1.6), dos

---

<sup>29</sup> En el himno se invoca o alude directamente a la deidad a quien se dedica o atribuye el himno, mientras que, en los poemas épicos, se invoca, generalmente a las musas, en busca de inspiración y ayuda para la empresa del poeta.

<sup>30</sup> Para Brioso Sánchez (1997, pp. 33-34), hay en Apolonio una contaminación entre la invocación a un dios que va a ser elogiado y la invocación a un dios que es fuente de inspiración.



elementos que desde el siglo XVI han generado especulación en torno a su propietario e impulsado la hipótesis de que el poeta fue *quindecimvir sacris faciundis*.<sup>31</sup>

Para exhortar a Apolo, Valerio emplea la forma *mone*, de uso frecuente en la poesía, para expresar la plegaria del poeta por la inspiración divina y la guía o instrucción del dios para llevar a término su empresa. Así, en la *Eneida*, se busca la inspiración de Erato para relatar cómo era la situación del Lacio antes de la llegada de Eneas (*tu vatem, tu diva, mone*, 7.41) (Zissos, 2008, p. 80)<sup>32</sup> y en los *Fastos* de Ovidio se solicita, ya sea a la Ninfa su ayuda para relatar la razón de que los salios llevaran las armas de Marte al mismo tiempo que cantaban a Mamurio (*Nympha, mone, nemori stagnoque operata Dianae*, 3.261) (Kleywegt, 2005, p. 12)<sup>33</sup> o ya sea a la Sibila para relatar cómo y desde cuándo llegó la diosa Cíbeles a Roma (*hoc moneas precor unde petita / venerit; an nostra semper in urbe fuit?*, 4.247-248<sup>34</sup>).

Este tipo de exhortación, que parecería denotar cierta colaboración entre la deidad y el vate, es un patrón tradicional de la composición épica:

The request evokes the traditional notion of epic composition as a divine-mortal collaboration, with the inspiring deity communicating to (sometimes through) the poet but carries an implication of instruction rather than dictation.

Zissos, 2008, p. 80.

Así pues, en la *Odisea* (ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, 1.1), en la *Eneida* (*Musa mihi causa memora*, 1.8<sup>35</sup>) y en las *Argonáuticas* de Valerio (*Phoebus mone*, 1.5) la inspiración que se solicita busca la instrucción y guía de la deidad para que ambos —el poeta y la deidad— sean partícipes de la creación del poema, mientras que en la *Ilíada* (ἄειδε θεὰ, 1.1) la diosa es el sujeto de la acción del poeta, de la misma manera que Apolonio de Rodas lo es en sus *Argonáuticas* (ἀρχόμενος μνήσομαι, 1.1-2), posponiendo sólo al final de su proemio una invocación a las musas para que éstas sean únicamente colaboradoras de su poema (Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς, 1.22<sup>36</sup>).

<sup>31</sup> Cfr. *infra*, pp. 31-32.

<sup>32</sup> "Tú, al vate, tú diosa, inspira".

<sup>33</sup> "Ninfa que te has consagrado al bosque y estanque de Diana, inspírame".

<sup>34</sup> "Te suplico que inspires esto ¿desde dónde llegó, habiendo sido buscada, o siempre estuvo en nuestra ciudad?"

<sup>35</sup> "Musa, recuérdame las causas".

<sup>36</sup> "Que las musas sean susurradoras de mi canto".

Tradicionalmente, la primera prótasis del período hipotético —pseudocondicionales para Cairns (2018, p. 11)— de esta sección (*si Cumaeae mihi conscia vatis / stat casta cortina domo*, 1.5-6) ha suscitado que se considere a Valerio un *quindecimvir sacris faciundis*,<sup>37</sup> pues la presencia de éste mediante el pronombre *mihi* (1.5), junto con la mención de la residencia de un trípode (*cortina*, 1.6) en una casa sagrada (*casta domo*, 1.6), han permitido designarlo como propietario de tales objetos particulares de un miembro de dicho colegio sacerdotal.<sup>38</sup> Sin embargo, recientemente Cairns (2019) ha propuesto una nueva interpretación de estos elementos en la que descarta al poeta y al dios Apolo como posibles propietarios, con base en las fallas que identifica en el razonamiento del siguiente pasaje de Servio, que por mucho tiempo fue el único testimonio en el que se fundamentaba la hipótesis a favor del sacerdocio de Valerio:

hinc ergo et delphinum aiunt inter sacra Apollinis receptum; cuius rei vestigium est quod hodieque quindecimvirorum cortinis delphinus in summo ponitur et pridie quam sacrificium faciunt, velut symbolum delphinus circumfertur, ob hoc scilicet, quia quindecimviri librorum Sibyllinorum sunt antistites, Sibylla autem Apollinis vates et delphinus Apollini sacer est.

Serv., *ad Aen.*, 3.332.<sup>39</sup>

Aquí no hay indicio de que cada *quindecimvir* poseyera en su vivienda un trípode propio (Cairns, 2019, pp. 4-5), puesto que este testimonio, que tiene como finalidad describir por qué el delfín es un elemento del culto a Apolo, carece de algún elemento distributivo (e. g. *quisque*) (Estrada Cortés, 2018, p. 52-53). Ante esto y con base en evidencia numismática, así como en consideraciones lingüísticas, Cairns (2019, pp. 14-15) propone a Vespasiano no

---

<sup>37</sup> Esta hipótesis se remonta hasta el siglo XVI con Giovanni Battista Pio, aunque en su edición señala que esto ya se pensaba incluso con anterioridad a él (1519, p. 1). Otros partidarios de dicha hipótesis, cuyo fundamento principal para relacionar a Valerio con el colegio sacerdotal de los *quindecimviri sacris faciundis* fue la conjetura de que el trípode se encontraba en la vivienda de Valerio Flaco, fueron Heinsius (1702), Burman (1724), Summers (1894) y Langen (1896).

<sup>38</sup> El principal deber del colegio sacerdotal de los *quindecimviri sacris faciundis* era la guardia e interpretación de los oráculos sibilinos que se consultaban en momentos de peligro para el Estado. Estos oráculos se mantenían en total secreto y sólo el colegio sacerdotal de los *quindecimvir* era el organismo competente para estudiarlos; sus interpretaciones no presagiaban el futuro, sino que aclaraban y daban especificaciones del *modus operandi* para asegurar el favor de los dioses en la cuestión por la que se consultaban. Szemler, 1972, pp. 26,27. *Vid.*, Liv., 10.8.2, Zissos, 2008, p. 80.

<sup>39</sup> "Por consiguiente, a partir de esto dicen que el delfín fue admitido entre los objetos sagrados de Apolo, cuyo vestigio es que hoy el delfín se coloca en la parte alta de los trípodes de los *quindecimviri*, y, así, un día antes de que se haga el sacrificio, el delfín es llevado alrededor como símbolo, ciertamente porque los *quindecimviri* son sacerdotes de los libros sibilinos, la Sibila, sacerdotisa de Apolo y el delfín está consagrado a Apolo".

sólo como dueño de *cortina* y *casta domo*, sino también de *fronte digna* (1.6-7), e incluso señala que existe un contraste implícito entre el laurel que verdea en la frente del emperador flavio y el laurel marchito de la frente de Nerón, así como entre la casa del emperador anciano y la *incesta domus*; por ello, considera que los versos 5-7 del proemio conforman una felicitación doble a Vespasiano, al ser, su casa casta, y su corona de laurel merecida. Aunque concordamos con Cairns en que Valerio no es propietario del trípode y de la casa casta que se mencionan en estos versos, disentimos de su reciente propuesta con base en la estructura del hexámetro séptimo y la inexactitud de la forma *tuque* que expone, como enseguida se verá.<sup>40</sup> En cambio, coincidimos con Newman (*apud* Estrada Cortés, 1986, p. 221 n. 70) en que estos versos no deben entenderse literalmente y con Zissos (2008, p 80) en que no constituyen datos autobiográficos genuinos, sino que se deben a razones programáticas:

From Pius onwards, these verses have been adduced as evidence that VF was a *quindecimvir*, but they need not constitute genuine autobiography. An authorial pose as *quindecimvir* could have been chosen for programmatic reasons, invoking the 'oracular style' of poet-as-priest and making Apollo a twofold patron deity.

Por tanto, concordamos con Spaltenstein (2002, pp.26-28), quien apunta que *casta domo* debe entenderse como el antro de la Sibila, pues ésta es virgen y el antro de Cumas recibe el culto de Apolo que había en Delfos; así el pronombre *mihi* depende de *conscia*<sup>41</sup> y el sentido de esta primera prótasis es: "si en su casta morada el trípode de la profetisa de Cumas me es cómplice", de manera que la idea general es: "si tú me favoreces" (Spaltenstein, 2002, p. 27).<sup>42</sup> Esta complicidad denota que, al ser favorecido Valerio, éste tendría acceso a conocimiento divino, puesto que el trípode comparte con él conocimiento, de manera que éste es transmisor directo de los designios del dios y la materia de su poema conocimiento divino.

<sup>40</sup> *Cfr. infra*, p. 35.

<sup>41</sup> El adjetivo *conscius*, *a*, *um* al conformarse del verbo *scio* y la preposición *cum* requiere un dativo objeto que, además de ser un argumento requerido por dicha composición, es un elemento que denota cierta complicidad a causa de la preposición *cum*.

<sup>42</sup> Estrada Cortés (2018) en un estudio detallado del rito de purificación en las *Argonáuticas* de Valerio (3.362-461) —pasaje que demuestra gran conocimiento religioso por parte del poeta y que ha favorecido la hipótesis de que éste fue *quindecimvir*— ofrece mayores fundamentos a favor de esta interpretación de Spaltenstein, pues demuestra mediante ciertos intertextos que tal conocimiento religioso fue adquirido de autores precedentes como Virgilio, Homero y en especial Lucano.

En la segunda prótasis del apóstrofe a Apolo (*si laurea digna fronte viret*, 1.6-7) el poeta expresa el anhelo de ser reconocido como un poeta aclamado y de ser favorecido por Apolo mediante la corona de laurel (*laurea*, 1-6), una metonimia que se refiere a la consagración del poeta. La manifestación de este deseo es un recurso usual de los poetas para glorificarse tanto a sí mismos como a sus obras; así Estacio, en la *Aquileida*, alude a que más de una vez se ha distinguido con la guirnalda de Apolo (*da fontes mihi, Phoebae, novos ac fronde secunda | necte comas: neque enim Aonium nemus advena pulso | nec mea nunc primis augescunt tempora vittis*, 1.9-11); Ovidio pide que le asista el laurel de Apolo (*te precor incipiens, adsit tua laurea nobis, | carminis et medicae, Phoebae, repertor opis, Rem., 75-76*<sup>43</sup>) (Kleywegt, p. 12); Horacio solicita la guirnalda por la hazaña de haber adaptado los metros líricos eólicos al latín (*sume superbiam | quaesitam meritis et mihi Delphica | lauro cinge volens, Melpomene, comam, Carm., 3.30.14-16*<sup>44</sup>) y Propertio por haberse dedicado a la poesía elegíaca (*mollia, Pegasides, date vestroserta poetae: | non faciet capiti dura corona meo*, 3.1.19-20<sup>45</sup>) (Gil, 1967, p. 156).

La tercera sección del proemio de Valerio es el apóstrofe al emperador Vespasiano, que ha suscitado gran discusión en torno a la referencialidad,<sup>46</sup> dado que sólo hay pronombres personales y ningún nombre explícito; así como, por consiguiente, a la fecha de composición.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> "Comenzando por ti, te suplico que tu laurel nos asista, Febo, inventor del canto y de la asistencia médica".

<sup>44</sup> "Toma este orgullo adquirido por méritos y cíñeme, Melpómene, de buena voluntad, la guirnalda con el laurel delfico".

<sup>45</sup> "Otorguen, Pegásides, a vuestro poeta delicadas guirnaldas, pues a mi cabeza no le sentará bien una áspera corona".

<sup>46</sup> La cuestión de la referencialidad consiste en la ausencia de nombres explícitos a lo largo de todo el apóstrofe y en la presencia sólo de algunos pronombres (*tu*, 1. 7; *tua proles*, 1.12 e *ille*, 1.15). En primer lugar, es *communis opinio* que el referente del pronombre *tu* (1.7) es el emperador Vespasiano y que el referente de *tua proles* (1.12) es el menor de la dinastía flavia, es decir, Domiciano; no obstante, no sucede lo mismo con el referente del pronombre *ille* (1.15), respecto de éste, por un lado, Syme (1929), Scott (1933), Mozley (1934), Boyancé (1964) y Liberman (1997) consideran que su referente es Domiciano y, por otro lado, Terwogt (1898), Getty (1936), Ussani (1955), Bardon (1940), Smallwood (1962) y Stover (2012) concuerdan en que *ille* (1.15) se refiere al primogénito de Vespasiano, es decir, a Tito. Esta última interpretación es la que hemos seguido en nuestro estudio, puesto que, además de las observaciones que los especialistas han argumentado, consideramos que de ser Domiciano también el referente del pronombre *ille* (1.15) resultaría insólito que el primogénito de Vespasiano quedara fuera del elogio a la dinastía que Valerio incorporó en el proemio con motivo de su *recusatio*.

<sup>47</sup> Esta sección del proemio es uno de los cuatro pasajes principales con los que se cuenta a manera de evidencia interna para datar la fecha de composición del poema (*Vid.*, 4.507-511; 6.162-163 y 6.231-328). Además de la datación e identificación que suponen dichos pasajes, la cuestión de la referencialidad del pronombre *ille* (1.15) en esta sección, la inusual mención y exaltación de toda la dinastía flavia (*tu* [1.7]) corresponde a Vespasiano,

tuque o pelagi cui maior aperti  
 fama, Caledonius postquam tua carbasa vexit  
 Oceanus Phrygios prius indignatus Iulos,  
 eripe me populis et habenti nubila terrae,  
 namque potes, veterumque fave venerande canenti  
 facta virum. Versam proles tua pandit Idumen,  
 sancte pater, Solymo nigrantem pulvere fratrem  
 spargentemque faces et in omni turre furentem.  
 ille tibi cultusque deum delubraque genti  
 instituet, cum iam, genitor, lucebis ab omni  
 parte poli. Neque erit Tyriis Cynosura carinis  
 certior aut Graeis Helice servanda magistris.  
 si tu signa dabis sed te duce Graecia mittet  
 et Sidon Nilusque rates: nunc nostra serenus  
 orsa iuves, haec ut Latias vox impleat urbes.

Val. Fl., 1.7-21.

Respecto de esta sección Zissos (2008, p. 81) observa lo siguiente: "This more or less obligatory imperial homage combines in elegant synthesis an elaborate *laudatio* of the

---

*tua proles* [1.12] se refiere a Domiciano e *ille* [1.15] a Tito) y la identidad incierta de *delubra genti* (1.15) han dado lugar a diferentes posturas tanto respecto a la datación del proemio como a la del poema. Los más recientes comentaristas sugieren que la composición del poema se extiende más allá del 70 (Kleywegt, 2005, p. XI, Zissos, 2008, pp. XIV-XVII, Liberman, 1997, pp. XVII-XXIV). En cuanto al proemio, por un lado, Terwogt (1898) postuló que *delubra genti* se refiere al *templum Divi Vespasiani*, por lo que el proemio tenía que haber sido redactado en algún momento entre el 79 y 81, es decir, entre la muerte de Vespasiano y la de Tito, y siguieron su propuesta Getty (1936), Ussani (1955), Bardon (1940) y Smallwood (1962). En cambio, Syme (1929) postuló que *delubra genti* se refiere al *templum gentis Flaviae* que Domiciano comenzó alrededor del 93, y siguieron su propuesta Scott (1933), Mozley (1934) y Boyancé (1964). Después Cambier (1969) postuló que el proemio fue escrito durante el reinado de Vespasiano, y lo siguieron Courtney (1970) y Ehlers (1980). Concordamos con ésta última postura, con base en los argumentos brindados por los dos estudios más recientes respecto de la datación del poema: Stover (2012, pp. 7-26) concluye que el poeta comenzó su obra en algún punto después del año 70, por lo que comenzó a escribir su dedicación bajo el mandato de Vespasiano y continuó trabajando bajo el gobierno de Tito, de manera que el proemio se compuso entre el 70-79, entre el saqueo de Jerusalén y la muerte de Vespasiano (79). Además de esto, también sugiere que Valerio murió poco después de la erupción del Vesubio (79), por lo que una de las cosas que su muerte le impidió hacer fue revisar la dedicación de su poema para reflejar la muerte de Vespasiano y la asunción de Tito, eventos que ocurrieron tan sólo dos meses antes de la erupción del Vesubio, pues considera que de haber vivido Valerio bajo el reinado de Tito (79-81) seguramente habría hecho tal cambio (2012, p. 26). Asimismo, Cairns (2019, pp. 16-23), al ofrecer una nueva interpretación respecto de los versos 7-9 —a saber, que la hazaña de Vespasiano que el poeta elogia no es la conquista de Britania, sino la circunnavegación de ésta por parte de Agrícola, del año 60 bajo el mandato del emperador flavio— señala que el proemio debió de haberse escrito estando éste vivo y no más allá del año 80.

emperor and his sons, an appeal to Vespasian for epic inspiration, and a *recusatio* in which the poet excuses himself from writing historical epic". Por tanto, desarrollaremos su estudio en tres partes: alabanza de la hazaña marítima de Vespasiano (1.7-9), plegaria por la inspiración y *laus flaviorum* (1.10-14) y *consecratio* y catasterismo del emperador (1.15-20).

Antes de pasar al estudio de cada sección, debemos hacer ciertas observaciones respecto de cómo se introduce este apóstrofe en la estructura del proemio y cómo se dirige el poeta al emperador. En primer lugar, esta sección, coordinada por el enclítico *-que* en el mismo verso séptimo, donde termina el apóstrofe a Apolo, impacta súbitamente en la estructura del hexámetro, puesto que éste por sí mismo es una unidad sintáctica que aquí se rompe justo a la mitad y altera su estructura formal. Esto permite que ambas entidades compartan el mismo verso y, por tanto, que el apóstrofe al emperador sea también partícipe de la función ceremonial del proemio, al brindar una sensación de secuencia natural entre ambos apóstrofes. Esta particularidad no pasa inadvertida a Kleywegt (2005, p. 13), Galli (2007, p. 40) y Zissos (2008, p. 83), quienes, además de señalar que el vocativo simple es la forma habitual para apelar a la inspiración, también identifican que la construcción de Valerio tiene importantes paralelismos con Virgilio en la *Eneida* ('uos o, quibus integer aevi / sanguis,' ait, 'solidaeque suo stant robore uires, 2.638-639<sup>48</sup>) y en las *Geórgicas* (*tuque o, cui prima frementem / fudit equum magno tellus percussa tridenti / Neptune, 1.12-14<sup>49</sup>*) y con Estacio en la *Tebaida* (*tuque o, quem propter auita / iugera, dilectas cui desolauimus urbes, 6.916-917<sup>50</sup>*). Tales paralelismos invitan a cuestionar la reciente interpretación de Cairns<sup>51</sup> —a saber, que Vespasiano es el propietario de *cortina* y *casta domo* de los versos 1.7-9—, con base en la exigua demostración de que la estructura *tuque* no siempre se emplea para dirigirse a un nuevo referente.<sup>52</sup>

En segundo lugar, al dirigirse Valerio al emperador mediante el pronombre *tu* y no por su nombre o epíteto como a Apolo en su apóstrofe (*Phoebe mone, 1.5*), se revela una

<sup>48</sup> "Vosotros, a quienes la íntegra sangre de la edad y sus sólidas fuerzas mantienen firmes en su vigor".

<sup>49</sup> "Y tú, Neptuno, para quien la tierra golpeada por primera vez produjo el caballo que brama".

<sup>50</sup> "Y tú, por quien hemos abandonado nuestras tierras ancestrales y nuestras queridas ciudades".

<sup>51</sup> *Cfr. supra*, pp. 31-32.

<sup>52</sup> Para la demostración de este punto de su interpretación, Cairns (2019, pp.13-14) cita dos testimonios, donde la estructura de apertura *tuque* no introduce un nuevo referente. *Cfr. German., Aratea., 15-16; Stat., Theb., 1.16-22.*

relación especial entre los dos participantes de este apóstrofe, es decir, entre el poeta y el emperador, pues tal pronombre marca cierto grado de cercanía.

La identidad de Vespasiano como referente del pronombre *tu*, es revelada en la *laus principis* mediante la alusión a un evento acaecido durante su mandato (*o pelagi cui maior aperti / fama, Caledonius postquam tua carbasa vexit / Oceanus Phrygios prius indignatus Iulos*, 1.7-9). Al expresar aquí que el océano Caledonio —metonimia de Britania— aceptó una empresa naval de Vespasiano y que rechazó anteriormente a la dinastía julio-claudia, se establece una confrontación entre dinastías de méritos navales implícitos, pues *Phrygios Iulos* (1.9) es una referencia a varios fracasos náuticos de dicha dinastía en Britania —las dos expediciones de Julio César en el 55 y 54,<sup>53</sup> la intención frustrada de Augusto por conquistar esta región,<sup>54</sup> el naufragio de Germánico en el mar del norte<sup>55</sup> y la expedición abortada de Calígula<sup>56</sup>— y *tua carbasa* (1.8), la hazaña de Vespasiano, cuya fama por haber abierto el mar de Britania fue mayor que la de la dinastía anterior (*pelagi cui maior aperti fama*, 1.7), se refiere a la conquista de Britania, como usualmente se ha interpretado, o a la circunnavegación de ésta emprendida por Agrícola bajo el mandato del emperador flavio, como recientemente se ha propuesto.<sup>57</sup> Esta interpretación es más factible, pues ya Stover (2012, p.63) había identificado que la conquista de Britania en las *Púnicas* se menciona como una arremetida terrestre (*hinc pater ignotam donabit uincere Thylen / inque Caledonios primus trahet agmina lucos, / compescet ripis Rhenum, reget impiger Afros / palmiferamque senex bello domitabit Idymen*, 3.597-600) (Stover, 2012, p. 63),<sup>58</sup> mientras que en Diodoro Sículo<sup>59</sup> ésta es presentada como una proeza de Julio César y en Suetonio<sup>60</sup> como un logro

<sup>53</sup> Vid. Caes., *B. G.*, 4.29.5; Tac., *Agr.*, 13; Dio., 39.50-53,40, 41, Zissos, 2008, p. 83.

<sup>54</sup> Vid. Dio., 49.38, 53, 25; Hor., *C.*, 1.35.29-30. Zissos, 2008, p. 83.

<sup>55</sup> Vid. Tac., *Ann.*, 2.23-24, Sen., *Suas.*, 1.15, Zissos, 2008, p. 83.

<sup>56</sup> Vid. Suet., *Cal.*, 36-37. Zissos, 2008, p. 83.

<sup>57</sup> Cairns (2019, pp.16-23) considera absurdo que Valerio ignorara los intentos y méritos de la dinastía julio-claudia respecto de Britania; por ello, demuestra que el mérito naval de Vespasiano, mencionado en el proemio, no es el cruce que éste emprendió de Britania a la isla de Wight ni la conquista del 43 bajo el mandato de Claudio, sino la circunnavegación de esta región que emprendió Agrícola en el 79 durante su gobierno, pues es más apropiado y lógico anunciar y celebrar en el proemio un mérito logrado mientras era emperador que la conquista de Britania que llevó a cabo bajo las órdenes de Claudio.

<sup>58</sup> "De aquí, el padre concederá vencer la desconocida Tule y será el primero en llevar ejércitos a los bosques caledonios, retendrá el Rin en sus riberas, diligente gobernará a los africanos y anciano dominará Idumea, abundante en palmas, con la guerra".

<sup>59</sup> Vid. D. S., 5.21.2. Stover, 2012, p. 63.

<sup>60</sup> Vid. Suet., *Claud.*, 17.3; *Vesp.*, 4.1.

bajo el gobierno de Claudio que incluso éste celebró como propio, por lo que apuntaba que esta hazaña había sido moldeada por Valerio para adecuarse a un propósito panegírico.

La alabanza de la hazaña de Vespasiano en el proemio está en consonancia en un nivel textual superior con *prima freta pervia* (1.1), de tal manera que ambos acontecimientos se reflejan en espejo, equiparando la actividad naval del emperador con la empresa de los magnos hijos de los dioses (*magnis natis deum*, 1.1) y presentando a éste como un argonauta contemporáneo.

Para Stover, (2012, p. 66) esto evidencia que Valerio enfatizó deliberadamente el triunfo naval de Vespasiano para generar una relación simbólica entre la acción militar de éste y las proezas de los Argonautas; por tanto, aunque considera que esta sección del apóstrofe es una adulación absoluta, identifica que ésta va más allá de una comparación de logros entre dinastías.

Valerius thus compares the new Flavian dynasty favourably with the preceding Julio-Claudians: the Flavian regime is superior, since its founder has surpassed the deeds of the former ruling house (1.8–9), thereby winning 'greater glory' than his imperial predecessors (*maior...fama*, 7–8). In fact, Valerius' panegyric of Vespasian entails more than just a neutral comparison of the two imperial houses with respect to operations in Britain; it also exhibits a derogatory attitude toward the previous ruling family. Valerius' description of the Julio-Claudians and their deficiencies is barbed and derisive. He refers to them as the '*Phrygian Julii*' (*Phrygios...Iulos*, 1.9), a tag that is almost certainly intended to carry a pejorative charge. The term '*Phrygian*' seems designed to mock the orientalism of the previous dynasty—and perhaps of Nero's reign in particular—implicitly contrasting this with the 'pure' Romanitas of the Flavians.

Stover, 2012, pp. 64-65.

La plegaria al emperador y la *laus Flavorum*, donde se inserta el tópico de la *recusatio*, constituyen la segunda sección del apóstrofe a Vespasiano (1.10-14), donde el poeta busca el reconocimiento, favor y aprobación de éste:

eripe me populis et habenti nubila terrae,  
namque potes, veterumque fave venerande canenti



facta virum. Versam proles tua pandit Idumen,  
sancte pater, Solymo nigrantem pulvere fratrem  
spargentemque faces et in omni turre furentem.

Val. Fl., 1.10-14.

La plegaria de Valerio consta de dos exhortaciones; en la primera, el poeta expresa, de forma implícita, el anhelo de que su renombre sea elevado sobre la faz de la tierra mediante la exhortación al emperador (*eripe me*, 1.10) para que éste lo extraiga de la gente común (*populis*, 1.10) y de la superficie terrenal turbia (*terrae habenti nubila*, 1.10). Esta interpretación es factible al cotejar los siguientes testimonios de Virgilio y Propercio, quienes también manifiestan el deseo de aspiración a la fama de forma metafórica mediante la elevación del poeta. En las *Geórgicas* el poeta exige la construcción de un camino que lo eleve de la tierra y permita que su fama se propague (*temptanda via est qua me quoque possim / tollere humo victorque virum volitare per ora*, 3.8-9) (Kleywegt, 2005, p. 15, Galli, 2007, p. 42, Zissos, 2008, p. 85);<sup>61</sup> y Propercio (3.1.7- 2) le atribuye a la fama la capacidad de elevarlo de lo sublime como consecuencia de su dedicación a la poesía elegíaca y no a la épica (Kleywegt, 2005, p. 15; Galli, 2007, p. 42; Zissos (2008, p. 85).<sup>62</sup>

La segunda exhortación de Valerio, más llana en cuanto a significado, pero más clara en cuanto a relaciones textuales que la primera, consiste en la plegaria de éste (*fave venerande*, 1.11) para que el emperador favorezca al poeta que canta la materia (*canenti*, 1.11), con lo cual Valerio retoma la acción que declaró en su *propositio* (*canimus*, 1.1). Hay que señalar también que este tipo de exhortaciones al emperador, cuyo único motivo es congraciarse con éste, es un gesto de cortesía determinado por el contexto cortesano del período.

---

<sup>61</sup> "Debe ser puesta a prueba una vía en la que yo pueda elevarme de la tierra y, victorioso, volar a través de las bocas de los hombres".

<sup>62</sup> *ah valeat, Phoebum quicumque moratur in armis! | exactus tenui pumice versus eat, | quo me Fama levat terra sublimis, et a me | nata coronatis Musa triumphat equis, | et mecum in curru parvi vectantur Amores, | scriptorumque meas turba secuta rotas* ["!Adiós a cualquiera que detenga a Febo en las armas! Qué salga el verso bien hecho con suave piedra, con el que la sublime fama me eleva de la tierra, la Musa que nació de mí triunfa en caballos coronados y en el carro son transportados conmigo los pequeños Amores y una turba de escritores persigue mis ruedas"].

A propósito de las gestas de los antiguos hombres y en paralelo a *facta virum veterum* (1.12) comienza la *laus Flaviorum* con la alusión a las pretensiones literarias de Domiciano,<sup>63</sup> pues el verso *tua proles pandit versam Idumen* (1.12) —donde *pandit* tiene un sentido especial<sup>64</sup>— sugiere que éste pretendía escribir la conquista de Judea, hazaña que su hermano Tito concluyó en el año 70:<sup>65</sup> con esto Valerio desiste sutilmente de tomar la emblemática proeza de la dinastía como materia de su poema, ya que el primogénito de Vespasiano había elegido dicha hazaña.

Ahora bien, la mención de Tito en esta *recusatio* pareciera incidental, al ser un elemento secundario derivado de la alusión a Domiciano; sin embargo, su descripción como conquistador de Judea, mediante el polisíndeton *Solyo nigrantem pulvere fratrem / spargentemque faces et in omni turre furentem* (1.13-14), forma una representación visual de sus acciones militares, al mostrarlo como un soldado imparabile que incendió de forma devastadora la ciudad<sup>66</sup> y que está sucio por causa del polvo que dejaron la batalla y la destrucción de Jerusalén —aludida con una forma secundaria derivada de su nombre griego Ἱεροσόλυμα<sup>67</sup> —.

Aunque para Kleywegt (2005, pp. 16-17) esta sección no sea propiamente una *recusatio*, sino más bien un artificio de modestia que le permite al poeta elogiar la unión familiar de la dinastía,<sup>68</sup> concordamos con Galli (2013, p. 57), Zissos (2008, pp. 86-87) y Río Torres-Murciano (2005, p. 86) en que esta construcción sí expresa la *recusatio*, en la idea de que la función de este tópico en la épica flavia es justificar la preferencia de los poetas por

<sup>63</sup> Vid. Quint., 10.1.91 y Suet., *Dom.*, 2, 2.

<sup>64</sup> Kleywegt (2005, p. 17) apunta que el sentido de *pandit* aquí está ligado estrechamente a Lucr., 1. 55 (*rerum primordia pandam*, ["revelaré los orígenes de las cosas"]) y señala: "Here it denotes 'to relate, write about; to choose as a subject', but with the suggestion of 'revealing'". Asimismo, identifica como paralelismos de éste Stat., *Silv.*, 1.5.29, 1.4.91 y *Theb.*, 4.34.

<sup>65</sup> La conquista de Judea fue la gran hazaña militar de la dinastía flavia que emprendió Vespasiano en el año 67 por orden de Nerón y que culminó Tito en el año 70, por lo que dicha hazaña fue considerada como una empresa colaborativa: *frater Idumeaeos meruit cum patre triumphos* (Mart. 2.2.5) ["Tu hermano mereció los triunfos idumeos junto con tu padre"].

<sup>66</sup> En este verso *faces* puede remitir ya sea al fuego o al templo de Jerusalén. Zissos, 2008, p. 89.

<sup>67</sup> Vid. Zissos, 2008, p. 88.

<sup>68</sup> "This is not a *recusatio*, because in that literary figure the thought is 'I cannot treat this subject in a way worthy of it; let part a someone else do that'. Here, however, the theme to be dealt with is presented as already chosen by no less a person than the emperor's son, so that it would be pointless and even presumptuous for VF to select it. By stressing the emperor's maritime achievements (and the inspiration expected from him), Titus' military successes in the Middle East and Domitian's poetic activities on that subject, VF adroitly underscores the unity of the Flavian family and later dynasty".

un tema mítico.<sup>69</sup> Por tanto, Valerio alcanza tres objetivos con esta sección del proemio: confirmar su elección por la épica mitológica, elevar la gloria de la dinastía flavia declarando que sólo un emperador como Domiciano puede alabar adecuadamente la hazaña militar de Tito y elogiar las tres figuras imperiales.

Una vez que la *laus Flaviorum* y la *recusatio* terminan, el proemio se enfoca nuevamente en Vespasiano para continuar con su encomio mediante su *consecratio*, catasterismo y petición de inspiración:

ille tibi cultusque deum delubraque genti  
instituet cum iam genitor lucebis an omni  
parte poli. Neque erit Tyriis Cynosura carinis  
certior aut Graeis Helice servanda magistris.  
si tu digna dabis sed te duce Graecia mittet  
et Sidon Nilusque rates.

Val. Fl., 1, 15-20.

La *consecratio* del emperador es aludida a partir de las acciones que su primogénito, Tito, — el referente del pronombre *ille*<sup>70</sup>— emprenderá con el afán de honrarlo y celebrarlo, pues éste habrá de instaurar para su padre la adoración y devoción característica de un dios (*cultus deum*, 1.15), al mismo tiempo que erigirá un lugar sagrado donde no sólo se venerará y honrará a su padre, sino a todo el linaje Flavio (*delubra genti*, 1.15).<sup>71</sup> Esto es, como notó Lefèvre (1971, p. 185), semejante a lo que ocurre en el proemio del libro tercero de las

---

<sup>69</sup> "Valerius and Statius try to avoid the commemoration of the most important heroic moments of the Flavian dynasty, such as the bellum Iudaicum, led by Vespasian and concluded by Titus with the conquest of Jerusalem, or the bellum Capitolinum, in which Domitian took part: so they have recourse to the literary device of *recusatio*, to express their refusal of a historical epic specifically dedicated to celebrating the glories of the Flavian dynasty and to opt for the re-establishment of the mythological epic with an exclusive Greek setting. Both these poets, at the beginning of their works, admit their difficulty in positioning themselves within this framework—mythological-epic versus historical-epic poetry—and use the literary device of *recusatio* to justify their preference for the first option". Galli, 2013, p. 57.

<sup>70</sup> Vid. nota 46.

<sup>71</sup> Vid. nota 47, respecto de las interpretaciones historicistas de *delubra genti*. Sin embargo, la observación de Getty (1936, p.55) "unanimous agreement as to the meaning of *genti* has never been attained" sigue vigente, pues hasta ahora no se ha identificado ninguna edificación en concreto con *delubra*. Por ello, concordamos con Río Torres-Murciano (2005, p. 88) en que se trata de un *topos* epidíctico del *templum* dedicado al emperador, al manifestarse aquí como una concreción figurada del *topos* de la *deificatio* (cfr. Verg., *Georg.*, 3.12-16), es decir, como una metáfora espacial de la inmortalidad (*templum pro immortalitate*).

*Geórgicas* de Virgilio, donde el poeta promete edificar un templo consagrado a César Augusto después de conseguir la inmortalidad como poeta:

et viridi in campo templum de marmore ponam  
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat  
Mincius et tenera praetexit harundine ripas  
In medio mihi Caesar erit templumque tenebit.

Verg., *Geor.*, 3.13-16.<sup>72</sup>

La *consecratio* en el proemio de Valerio es un elemento esperado y de cierta forma anticipado por el vocativo *sancte pater* (1.13) —que contrasta con el vocativo *genitor* (1.16)—, en el centro del proemio y que otorga un rasgo especial y relevante al tratamiento que el poeta hace del emperador, pues la poca frecuencia de este epíteto revela que sólo es propio de ciertas deidades, como Jano (*at tu, sancte pater, tanto pro munere gratus, / ferrea perpetua claustra tuere sera*, Mart., 10.28, 7) (Zissos, 2008, p. 88)<sup>73</sup> y Júpiter (*sancte pater, salve, cui iam favet aspera Iuno: / Sancte, velis libro dexter inesse meo*, Prop., 4.9.71<sup>74</sup> y *sancte pater patriae, tibi plebs, tibi curia nomen / hoc dedit, hoc dedimus nos tibi nomen, eques*, Ov., *Fast.*, 2.127-128) (Zissos, 2008, p. 88, Kleywegt, 2005, p.18).<sup>75</sup>

Una vez que termina la *consecratio*, comienza la descripción del catasterismo del emperador de forma proléptica al emplear en este período el tiempo futuro (*lucebis*, 1.16, *erit*, 1.17, *dabis*, 1.19 y *mittet*, 1.19) y el adverbio *iam* (1.16), que habrá de contraponerse al adverbio *nunc* del verso vigésimo, que abre la petición directa del poeta por la inspiración del emperador.<sup>76</sup>

El catasterismo de Vespasiano expresa el alcance de la proyección del astro (*cum iam lucebis ab omni / parte poli*, 1.16-17), la seguridad que éste ofrecerá a las expediciones marítimas (*neque erit Tyriae Cynosura carinae / certior aut Grais Helice servanda magistris*,

---

<sup>72</sup> "Y en el campo verde construiré un templo de mármol cerca del agua, donde el inmenso Mincio corre errante en lentas vueltas y protege sus riberas con tiernas cañas. En medio estará César para mí y ocupará el templo".

<sup>73</sup> "Pero tú, sagrado padre, por tan grandes dones en agradecimiento, salvaguarda tus cerraduras de hierro con una barra perpetua".

<sup>74</sup> "Salve, sagrado padre, a quien ya favorece la severa Juno, sagrado, que en a mi libro quieras hallarte favorable".

<sup>75</sup> "¡Sagrado padre de la patria! Este nombre te ha asignado la plebe y la curia, este nombre, nosotros, los équites te hemos asignado".

<sup>76</sup> *Vid. infra*, Val. Fl., 1.19-21: *Nunc nostra serenus / orsa iuves, haec ut Latinas vox impleat urbes*.

1.17-18) y la confianza que todo el imperio depositará en su guía, pues a partir de la comparación establecida por *certior* 1.18 —cuyo segundo término es *quam tu*, sobreentendido— se puede interpretar que la guía del emperador como astro se expandirá más allá de Roma, hasta el punto de que éste será incluso más confiable que la Osa Mayor (Ἑλίκη) y la Osa Menor (Κυνόσουρα).

Asimismo, tal confianza se puede interpretar a partir de las prosopopeyas: *Graecia mittet et Sidon Nilusque rates* (1.19-20), pues naves de cualquier parte del imperio habrán de ser conducidas bajo la luz proyectada por el astro del emperador (*si tu signa dabis sed te duce*, 1.19). También cabe señalar que, además de que dichas prosopopeyas forman una metáfora naval que se incorpora perfectamente al argumento del poema, ésta es un recordatorio de la ruta de poder de Vespasiano:

Embedded here is a reminder of Vespasian's route to power: first hailed as emperor by his troops in Alexandria, the day (1 July) thereafter marked as his accession date (Tac. *Hist.* 2.79–80), he then proceeded to Berytus for a tactical conference (2.81) (this is reflected in 'Nile' and 'Sidon'); the reference to Greece recalls Mucianus' decision (2.83) to assemble the fleet at Byzantium with a view to sailing round Greece and mounting a blockade of the Adriatic.

Penwill, 2013, pp. 33-34.

Si recordamos que el catasterismo de la Argo al final de la *propositio* es una consecuencia derivada a modo de recompensa por su hazaña de haber franqueado los mares, el catasterismo de Vespasiano, expresado de igual manera al final de su apóstrofe, también parecería ser una recompensa derivada de la conquista de Britania (*tu o pelagi cui maior aperti | fama, Caledonius Oceanus tua carbasa vexit*, 1.7-8), de la protección del pueblo (*sancte pater*, 1.13) y también de sus acciones como regente, anunciadas a manera de prolepsis, que habrá de guiar todas las regiones del imperio (*neque erit Tyriae Cynosura carinae | certior aut Graeis Helice servanda magistris*, 1.17-18), de la protección que ejercerá sobre estas mismas regiones con la luz que proyectará su astro (*lucebis ab omni parte poli* 1.16-17), y, finalmente, de la confianza que todo el Imperio depositará en él (*si tu signa dabis sed te duce Graecia mittet | et Sidon Nilusque rates*, 1.19-20).

Por último, respecto del catasterismo del emperador —tópico de la épica imperial para Zissos (2008, p. 90), pero únicamente un elemento de contenido del tópico de la *laus principis* para nosotros— también hay que señalar que éste mantiene fuertes relaciones con dos modelos de la tradición épica: Virgilio y Lucano. En primer lugar, como elemento de contenido del proemio y en especial de la *laudatio* a Vespasiano, el origen del catasterismo de esta figura procede del proemio de las *Geórgicas* (1.29-35) (Zissos, 2008, p. 90), donde el poeta al dirigir su petición en busca de la inspiración de Augusto plantea los dos posibles destinos que éste habrá de tener, ya sea como deidad del mar que habrá de ser adorado por los navegantes ya sea como un astro al que incluso la constelación de Escorpión habrá de ceder espacio para su presencia.<sup>77</sup> En segundo lugar, este catasterismo de inmediato recuerda el de Nerón del proemio de la *Farsalia* (1.44-59) (Zissos, 2008, p. 90), donde el poeta también señala que el emperador podrá decidir ser cualquier tipo de deidad que desee y que su astro habrá de gozar de un lugar privilegiado para contemplar toda Roma.<sup>78</sup>

Una vez que concluye la prolepsis del catasterismo y al final del proemio, el poeta busca la inspiración del emperador: *nunc nostra serenus orsa iuves, haec ut Latias vox impleas urbes*, 1.20-21. El adverbio *nunc* (1.20), que abre esta exhortación, retrae nuevamente desde el futuro proléptico inserto en el catasterismo la temporalidad del proemio

<sup>77</sup> *An deus immensi uenias maris ac tua nautae | numina sola colant, tibi seruiat ultima Thule, | teque sibi generum Tethys emat omnibus undis; | anne nouum tardis sidus te mensibus addas, | qua locus Erigonen inter Chelasque sequentis | panditur (ipse tibi iam brachia contrahit ardens | Scorpius et caeli iusta plus parte reliquit)* ["Sea que llegues como dios del inmenso mar y los marineros adoren sólo tu deidad, a ti te sirva la más lejana Tule, y Tetis te compre como yerno por todas las olas, o sea que te añadas como un nuevo astro a los meses tardíos, o por donde un lugar se extiende entre Erigone y las Quelas que la siguen (pues Escorpión mismo ardiente estrecha para ti ya sus brazos y te dejan una parte del cielo más que justa)"].

<sup>78</sup> *Multum Roma tamen debet ciuilibus armis | quod tibi res acta est. te, cum statione peracta | astra petes serus, praelati regia caeli | excipiet gaudente polo: seu scepra tenere | seu te flammigeros Phoebi conscendere curus | telluremque nihil mutato sole timentem | igne uago lustrare iuuet, tibi numine ab omni | ceditur, iurisque tui natura relinquet | quis deus esse uelis, ubi regnum ponere mundi. | sed neque in Arctoo sedem tibi legeris orbe | nec polus auersi calidus qua uergitur Austri, | unde tuam uideas obliquo sidere Romam. aetheris inmensi partem si presseris unam, | sentiet axis onus. librati pondera caeli | orbe tene medio; pars aetheris illa sereni | tota uacet nullaeque obstent a Caesare nubes* ["Sin embargo, mucho debe Roma a las armas civiles, ¿por qué te sucedió esto? A ti, cuando subas tardíamente a los astros habiendo cumplido ya tu estancia, el palacio predilecto te acogerá en la bóveda celeste regocijándose. Ya sea que prefieras sostener los cetros, ya sea que prefieras elevarte en los carros ardientes de Febo, e iluminar con un fuego errante la tierra que nada teme ante el sol cambiante, toda deidad te cederá su lugar y la naturaleza de tu derecho permitirá que tú seas el dios que quieras y dónde establecer el reinado del mundo. Pero no elijas un lugar para ti en el círculo ártico, ni un lugar en el polo ardiente del Austro contrario, donde verás tu Roma en un astro oblicuo. Si oprimas una parte del éter inmenso el eje sentirá tu peso. Mantén el peso del cielo equilibrado en medio del orbe, que aquella parte del éter tranquilo esté vacía por completo y ninguna nube estorbe al César"].

al presente, donde se apela a Vespasiano con el vocativo *serenus* (1.20) para que favorezca la empresa del poeta (*nostra orsa* 1.20). Es justamente aquí, en el verso final del proemio, donde se manifiesta el deseo del poeta de que su obra sea conocida en todos los lugares de habla latina (*urbes Latias*), mediante la prosopopeya *impleat haec vox*. Respecto de este verso, Penwill (2013, pp. 33-34), además de identificarlo como un intertexto del último verso de la *Farsalia* (*tu satis ad vires Romana in carmina dandas*, 1.66<sup>79</sup>), distingue que el tipo de inspiración que Febo y Vespasiano respectivamente brindan al poeta contrasta con la que Nerón proporcionó a Lucano, cuya alusión supondría en este proemio flavio un indicio temático semejante a la *Farsalia*:

Phoebus may give some advice to his priest, but it is Vespasian who will lift him out of this dull sublunary world and give him the power to fill Latian cities with his voice. In Lucan's case, Nero's inspiration produced a work that filled Latian cities with uncomfortable truths about Caesar and Caesarism. In setting up this Lucanic intertext, Valerius suggests to his readers that if they look carefully they may find something of the kind in the *Argonautica* also.

En definitiva, cada sección del proemio está perfectamente delimitada y posee tanto una composición formal propia como elementos que corresponden directamente ya sea a la función informativa o a la función ceremonial. Sin embargo, en el trasfondo del proemio existe una estructura general que lo unifica en un todo en el que convergen ambas funciones desde el nivel léxico hasta el nivel pragmático, pues la expedición de los magnos hijos de los dioses y el atrevimiento de la nave Argo son reflejos de la circunnavegación de Britania y la destrucción de Judea, las hazañas más memorables de la dinastía flavia. Asimismo, la petición al dios Apolo y al emperador también se corresponden, de tal forma que el tratamiento dado por el poeta a este último lo designa como una deidad equiparable al dios de la poesía, a quien se recurre en busca de inspiración y reconocimiento.

El proemio en su gran mayoría está profundamente arraigado en la tradición del género épico, puesto que el poeta retomó algunos elementos de contenido de la *propositio* del proemio de Apolonio de Rodas como la mención de la Argo, la expedición de los argonautas, la acción del poeta y la mención al dios Apolo; pero los estableció de forma

---

<sup>79</sup> "Tú eres suficiente para darme fuerzas para cantar poemas romanos".

diferente a éste, y en algunos casos de manera semejante al proemio de la *Eneida*, como la hendíadis de *arma virumque* (1.1) y *prima freta pervia fatidicam ratem* (1.1-2), y al proemio de la *Farsalia*, como la acción *canimus* (1.1) en la misma sede métrica. De igual manera, el poeta flavio adoptó tanto el tópico de la *laus principis* de las *Geórgicas* y la *Farsalia* como algunos de sus elementos como el catasterismo y la *consecratio*, pero los modificó de acuerdo con los acontecimientos de su contexto histórico. Por ello, podemos afirmar que Valerio no se limita exclusivamente a seguir patrones estructurales o copiar elementos de contenido, pues en la estructura de cada sección introduce innovaciones que atañen al imaginario romano, al argumento temático del poema e incluso a su persona.





*Iam prope desertos cineres et sancta Maronis  
Nomina qui coleret, pauper et unus erat.  
Silius optatae succurrere censuit umbrae,  
Silius et vatem, non minor ipse, colit.*

Mart. 11.50.

Sólo había uno, y pobre, para honrar de cerca  
las abandonadas cenizas y el sagrado nombre de Marón.  
Silio ha decidido ir en ayuda de la sombra querida,  
Silio, —él mismo nada inferior— honra al vate.



Silius Italicus

*Punica*<sup>80</sup>

Liber primus

Ordior arma, quibus caelo se gloria tollit  
Aeneadam, patiturque ferox Oenotria iura  
Carthago. da, Musa, decus memorare laborum  
antiquae Hesperiae, quantosque ad bella creatit  
5 et quot Roma uiros, sacri cum perfida pacti  
gens Cadmea super regno certamina mouit,  
quaesitumque diu, qua tandem poneret arce  
terrarum Fortuna caput. ter Marte sinistro  
iuratumque Ioui foedus conuentaque patrum  
10 Sidonii fregere duces, atque impius ensis  
ter placitam suasit temerando rumpere pacem.  
sed medio finem bello excidiumque uicissim  
molitae gentes, propiusque fuere periclo  
quis superare datum: reserauit Dardanus arces  
15 ductor Agenoreas, obsessa Palatia uallo  
Poenorum ac muris defendit Roma salutem.  
Tantarum causas irarum odiumque perenni  
seruatum studio et mandata nepotibus arma  
fas aperire mihi superasque recludere mentes.  
20 iamque adeo magni repetam primordia motus.

---

<sup>80</sup> El texto latino ha sido tomado de la edición de Summers, W. C., *Silius Italicus, Punica*, Corpus Poetarum Latinorum Vol.2, London, Sumptibus G. Bell et Filiorum, 1905.



Silio Itálico

*Púnicas*

Libro primero

Comienzo las armas con las que la gloria de los Enéadas se alza hacia el cielo y la feroz Cartago se somete a las leyes enotrias. Permíteme, Musa, recordar el esplendor de los esfuerzos de la antigua Hesperia y cuán grandes y cuántos hombres Roma creó para las guerras, cuando el linaje de Cadmo, traidor al pacto sagrado, agitó las contiendas sobre la soberanía, y por mucho tiempo se cuestionó en qué ciudadela la Fortuna dispondría la capital de las tierras.

5

Tres veces estando Marte adverso, los generales sidonios rompieron tanto la alianza que se había jurado a Júpiter como los pactos de los padres, y también tres veces la espada sacrílega exhortó a romper la paz decretada profanándola. Pero cada pueblo preparó la destrucción y ruina en la guerra de en medio y a quienes estuvieron más cerca del peligro les fue concedido vencerlo. El general dardanio abrió las fortalezas de Agénor, el Palatino fue sitiado por la empalizada de los cartagineses y Roma defendió su integridad con los muros.

10

15

Séame permitido revelar las causas de tan grandes cóleras, el odio conservado con un afán duradero y las armas encomendadas a los nietos, y descubrir los motivos de los superiores. Y ya expondré los orígenes de la gran contienda.

20

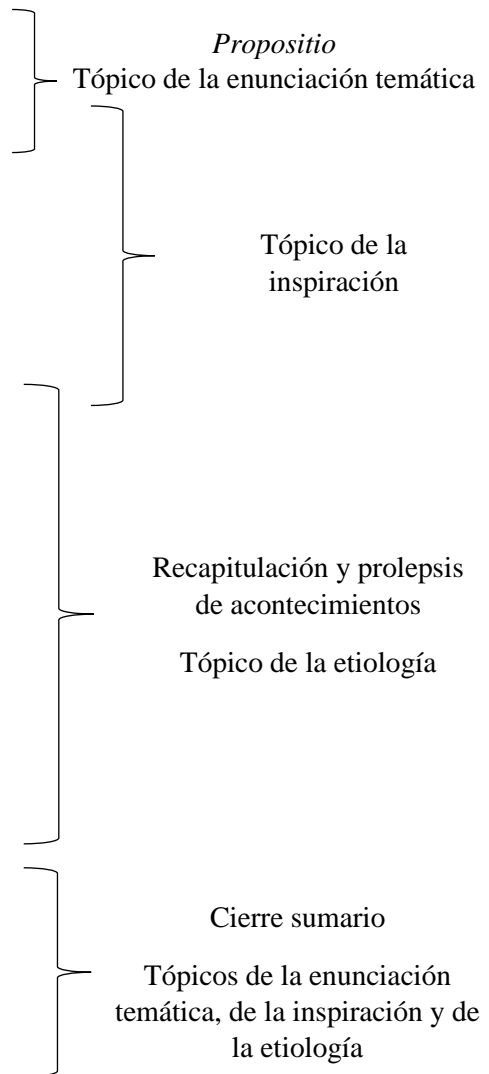


Silius Italicus

*Punica*

Liber primus

Ordior arma, quibus caelo se gloria tollit  
Aeneadam, patiturque ferox Oenotria iura  
Carthago. da, Musa, decus memorare laborum  
antiquae Hesperiae, quantosque ad bella crearit  
5 et quot Roma uiros, sacri cum perfida pacti  
gens Cadmea super regno certamina mouit,  
quaesitumque diu, qua tandem poneret arce  
terrarum Fortuna caput. ter Marte sinistro  
iuratumque Ioui foedus conuentaque patrum  
10 Sidonii fregere duces, atque impius ensis  
ter placitam suasit temerando rumpere pacem.  
sed medio finem bello excidiumque uicissim  
molitae gentes, propiusque fuere periclo  
quis superare datum: reserauit Dardanus arces  
15 ductor Agenoreas, obsessa Palatia uallo  
Poenorum ac muris defendit Roma salutem.  
Tantarum causas irarum odiumque perenni  
seruatum studio et mandata nepotibus arma  
fas aperire mihi superasque recludere mentes.  
20 iamque adeo magni repetam primordia motus.







## Silio Itálico

### *Púnicas*

El proemio de las *Púnicas* de Silio Itálico está conformado por veinte versos que se segmentan estructuralmente en cuatro secciones principales: la *propositio* constituida por el tópico de la enunciación temática (1.1-3), la invocación a la musa (1.3-8) compuesta por el tópico de la inspiración, la recapitulación y prolepsis de acontecimientos (1.8-16) construida sobre el tópico de la etiología y el cierre sumario (1.17-20) donde convergen de nuevo los tópicos anteriores.

La *propositio* enuncia de forma concisa el argumento del poema mediante un único elemento temático: *arma*. Éste es referente del pronombre *quibus*, que introduce la oración de relativo en la que se identifican las dos potencias protagonistas del conflicto —Roma y Cartago— y se anuncia el desenlace:

Ordior arma, quibus caelo se gloria tollit  
Aeneadum, patiturque ferox Oenotria iura  
Carthago.

Sil. 1.1-3.

Esta sección abre de forma impactante con el verbo *ordior*, que no expresa el tema del poema, como ocurre con la primera palabra en los poemas homéricos (μῆνιν, *Il.* 1.1; ἄνδρα, *Od.* 1.1), en la *Eneida* (*arma*, 1.1) y en la *Farsalia* (*bella*, 1.1),<sup>81</sup> sino la acción realizada por el poeta. Es, pues, posible conjeturar que éste pretendía destacar más dicha acción (*ordior*) que el argumento (*arma*). Apolonio de Rodas se refiere a sí mismo con el participio ἀρχόμενος y la forma verbal μνήσομαι,<sup>82</sup> pero en las *Argonáuticas* ἀρχόμενος señala al dios Apolo (σέο Φοῖβε, 1.1) como punto de partida etiológico de la narración, mientras que, en las *Púnicas*, *ordior* (1.1) se limita a designar al poeta como agente de la acción de comenzar a narrar. Feeney (1982, p.6) señala lo insólito que resulta el hecho de que este verbo sea utilizado en las *Púnicas* para designar la acción del poeta: "*ordior* is an unusual word to open an epic

---

<sup>81</sup> Diverso es el caso del proemio de Valerio Flaco (*prima deum magnis canimus freta pervia natis, / fatidicamque ratem*, 1.1), en el que la enálage del adjetivo *prima* es en sí mismo un artificio predeterminado por el poeta que resalta la prioridad del viaje de los Argonautas al evocar la tradición literaria precedente Cfr. cap. I, pp. 22-24.

<sup>82</sup> Ap. Rh., 1.1-2: Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε παλαιγενέων κλέα φωτῶν | μνήσομαι.

because it has nothing to do with 'singing', the conventional way of describing epic composition and because its use, even to describe normal speech, is extremely restricted in epic". En efecto, en la *Ilíada* se encuentra ᾄειδε (1.1), en la *Odisea*, ἔννεπε (1.1), en las *Argonáuticas* de Apolonio, μνήσομαι (1.2), en la *Eneida*, *cano* (1.1), en la *Farsalia*, *canimus* (1.2), en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, *canimus* (1.1), en la *Tebaida*, *canam* (1.4) y en la *Aquileida*, *refer* (1.3). Sin embargo, el empleo de dicho verbo para aludir a la acción del poeta tiene dos implicaciones especiales: Spaltenstein (1986, p. 1) entiende que esta acción conlleva cierto orgullo que se asemeja al que Propertio manifiesta en dos versos de su elegía dedicada a Mecenas (*ordiar et caeso moenia firma Remo, / celsaque Romanis decerpta palatia tauris*, 3.9.48-49<sup>83</sup>), y Feeney (1982, p. 6-7), además de señalar la poca frecuencia de este verbo, indica que ésta es mayor al inicio de composiciones en prosa, de ahí que relacione la acción del poeta de las *Púnicas* con la siguiente sección del prefacio de la obra de Tito Livio:

sed querellae, ne tum quidem gratiae futurae cum forsitan necessariae erunt, ab initio certe tantae ordiendae rei absint: cum bonis potius ominibus uotisque et precationibus deorum dearumque, si, ut poetis, nobis quoque mos esset, libentius inciperemus, ut orsis tantum operis successus prosperos darent.

Liv. Praef. 12-13.<sup>84</sup>

Esta relación no sorprende ni habrá de ser la única entre este proemio y la obra de Tito Livio, puesto que fue una de las fuentes principales<sup>85</sup> para la composición de este poema: "La fuente histórica principal es Livio; pero Silio ha utilizado también otras obras históricas. Aunque los *Punica* siguen con frecuencia a Livio no solamente en la materia, sino también en los conceptos explicativos, son más que solamente una versificación de Livio" (Von Albrecht, 1999, p. 886). Por su parte, Steele (1922, p. 319) asegura que la obra de Livio sólo es la cimentación de las *Púnicas*, puesto que, aunque se reproducen las mismas escenas, éstas son modificadas para adecuarse a la poesía, de ahí la justificación del poema mismo y la

<sup>83</sup> "Comenzaré (a cantar) las murallas fortificadas con la muerte de Remo y el elevado Palatino que los toros romanos arrancaban".

<sup>84</sup> "Pero las lamentaciones, que ni siquiera serán gratas ni aun cuando sean necesarias, queden lejos sin duda del inicio de tan gran obra que debe de comenzarse a cantar. Con todos los buenos presagios y los votos y súplicas a los dioses y diosas, si hubiera tal costumbre entre nosotros como entre los poetas, empezáramos de mejor gana para que den prósperos éxitos habiendo comenzado tal empresa".

<sup>85</sup> Sobre las diferentes fuentes históricas de las *Púnicas* vid. Nesselrath, H. G., 1986.

aseveración final de Steele (1922, p. 333): "he was interested as much in the history of Livy and the rhetoric of Lucan as in the poesy [*sic*] of Vergil, and blended their colors with a free hand".

Por otra parte, Tipping (2010, p. 5) aduce que *ordior* relaciona de forma particular el poema de Silio con la *Eneida*: "Silius' opening *ordior arma*, which echoes Virgil's programmatic promise of a *maior rerum ordo* but not his foreboding of *horrida bella*, connotes progression and points the way forward for the *Punica*". Esta hipótesis colocaría las *Púnicas* como la continuación del camino que Virgilio anuncia al final de su segundo proemio:

Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora, rerum  
quis Latio antiquo fuerit status, aduena classem  
cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,  
expediam, et primae reuocabo exordia pugnae.  
tu uatem, tu, diua, mone. dicam horrida bella,  
dicam acies actosque animis in funera reges,  
Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam  
Hesperiam. maior rerum mihi nascitur ordo,  
maius opus moueo.

Verg., *Aen.*, 7.37-45.<sup>86</sup>

Por lo anterior, respecto de la acción del poeta podemos conjeturar que la elección de Silio por *ordior* probablemente fue premeditada con el objetivo de establecer una relación importante tanto con la obra de Tito Livio, que fungió como la fuente de su poema, como con la *Eneida* de Virgilio, que fue su modelo. Sin embargo, tal vez las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas también hayan influido en dicha elección y en la estructuración de la *propositio* de las *Púnicas*, al abrir esta sección directamente con la acción del poeta de igual

---

<sup>86</sup> "Ahora, vamos, Erato, explicaré qué reyes, qué tiempos, qué estado de las cosas había en el antiguo Lacio, cuando por primera vez un ejército extranjero trajo su flota a las costas ausonias, y recordaré los inicios de la primera pugna. Tú, al vate, tú, diosa, inspira. Diré guerras horribles, diré filas y reyes llevados por sus ánimos hacia sus funerales y la fuerza tirrena y toda la Hesperia unida bajo las armas. Un orden mayor de las cosas nace para mí, muevo una empresa mayor".

manera que el controversial íncipit de Apolonio de Rodas<sup>87</sup> en lugar de seguir la forma habitual de la apertura del poema épico.

Ahora bien, en cuanto a *arma*, el único elemento temático que se enuncia en la *propositio* (en la segunda sede del verso inicial), es claramente un eco del primero de los elementos de la hendíadis de la *Eneida* (*arma virumque cano*, 1.1). Este elemento, que también habrá de aparecer en la *Tebaida* de Estacio (*satis arma referre* / *Aonia*, 1.33-34) y en los *Amores* de Ovidio (*arma gravi numero violentaque bella parabam* / *edere, materia conveniente modis*, 1.1.1<sup>88</sup>), es una metonimia propia del género épico para Spaltenstein (1986, p. 1) que se refiere a la guerra; sin embargo, consideramos que es una sinécdoque de la parte por el todo que se refiere propiamente a la poesía épica.

La oración que introduce el pronombre relativo *quibus*, referido a *arma*, comienza la perífrasis con la que se amplifica este elemento. Esta oración, que fundamentalmente conforma una prolepsis en la que se anuncian los dos acontecimientos que marcaron el final de la segunda guerra púnica —el triunfo de Roma y el sometimiento de Cartago (*quibus caelo se gloria tollit* / *Aeneadum, patiturque ferox Oenotria iura* / *Carthago*, 1.1-3)— es una particularidad que este proemio comparte con los proemios homéricos, donde la presentación del elemento temático (anunciado en la primera posición del verso inicial) continúa con una oración de relativo; así, en la *Ilíada* la presentación de μῆνιν prosigue con la oración ἦ μὲν ῥ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε (1.2),<sup>89</sup> y, en la *Odisea* la presentación de ἄνδρα, la antonomasia de Odiseo, prosigue con la oración ὃς μάλα πολλὰ | πλάγχθη (1.1-2).<sup>90</sup> Aunque este rasgo también lo presentan las *propositiones* de la *Eneida* y de las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, existe una diferencia significativa entre éstas y el modelo homérico que Silio adopta, pues en dichas *propositiones* el referente de la oración de relativo es el segundo elemento de la hendíadis que anuncia el argumento;<sup>91</sup> así, en la *Eneida* *vir* (1.1) es el referente de la oración *qui primus ab oris* / *Italiam fato profugus Laviniaque venit* / *litora* (1.1-3)<sup>92</sup> y en las

<sup>87</sup> Cfr. cap. I, p. 27, nota 24, p. 29 notas 29 y 30.

<sup>88</sup> "Me disponía a poner en ritmo solemne armas y guerras violentas, de modo que la materia se adapte al metro".

<sup>89</sup> "La cólera [...] que causó innumerables dolores a los aqueos".

<sup>90</sup> "El hombre [...] que por mucho anduvo errante".

<sup>91</sup> Cfr. cap. I, p. 27.

<sup>92</sup> Cfr. Cap. I, nota 23.

*Argonáuticas fatidicam ratem* (1.2), de la oración *Scythici quae Phasidis oras / ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus / rumpere flammifero tandem consedit Olympo* (1.1-4).

El triunfo de Roma, anunciado mediante una prosopopeya (*quibus caelo se gloria tollit / Aeneadum*, 1.1-3), habría de ser tan memorable y célebre que se elevaría hasta el cielo. Esto, que también remite a dos pasajes de la *Eneida*,<sup>93</sup> Wilson (1996, p. 219) lo interpreta como una proyección de las pretensiones que Silio tenía, al escribir como poeta en busca de que su obra alcanzara gran fama: "He writes not as historian with one eye on his sources but as bard under the inspiration of Calliope (*Musa*, 1.3); his gaze is not limited to earthly sights but extends to the heavens". Además de esto, el anuncio de la grandeza que tiene el triunfo de Roma apela a la atención del lector, un requisito esencial con el que debe cumplir cualquier proemio épico, tal como señala Quintiliano a propósito de Homero:

Adfectus quidem uel illos mites uel hos concitatos nemo erit tam indoctus qui non in sua potestate hunc auctorem habuisse fateatur. Age uero, non utriusque operis ingressu in paucissimis uersibus legem prohoemiorum non dico seruauit sed constituit? Nam et beniuolum auditorem inuocatione dearum quas praesidere uatibus creditum est et intentum proposita rerum magnitudine et docilem summa celeriter comprehensa facit.

Quint., 10.1.48 (Feeney, 1982, p. 8).<sup>94</sup>

Antes de tratar el segundo acontecimiento que se anuncia al final de la *propositio*, hay una alusión más en la mención del triunfo de Roma que debemos detenernos a observar; ésta es *Aeneadum* (1.2), el genitivo subjetivo que determina a *gloria* (1.1). Este gentilicio, además de presentar a Roma en la exposición del argumento, le otorga a las *Púnicas* un lugar especial en la tradición del género épico, puesto que las coloca como la continuación inmediata de la *Eneida* y funge como un puente entre ésta y la *Farsalia* de Lucano. Esta interpretación la

---

<sup>93</sup> Verg., *Aen.*, 3.462: *uade age et ingentem factis fer ad aethera Troiam* (Spaltenstein, 1986, p. 1) ["Ve, vamos, y conduce a la ingente Troya con hechos hacia el cielo"]; 10.143-144: *adfuit et Mnestheus, quem pulsi pristina Turni / aggere murorum sublimem gloria tollit* (Feeney, 1982, p. 8) ["Mnesteo llegó, a quien la gloria prístina de Turno expulsado del terraplén de las murallas elevó a lo alto"].

<sup>94</sup> "Ciertamente los afectos, aquéllos tranquilos o éstos violentos, no hay nadie tan ignorante que no reconozca que este modelo los tuvo en su poder. Veamos, ¿acaso al inicio de una y otra de sus obras en muy pocos versos no diré que sólo cumplió la norma de los proemios sino que la constituyó? Pues hace benévolo al auditorio con la invocación a las diosas que se creía presidían a los vates, atento con la magnitud de las cosas expuestas y dócil con el resumen rápidamente expresado".

compartimos junto con Tipping (2010, p. 6.) con Ahl, Davis y Pomeroy (1986, p. 2501), que destacan además la labor de Silio al tratar el apogeo republicano como materia de su poema:

Silius may have deliberately constructed his epic as a bridge between the antithetical masterpieces of Vergil and Lucan, thereby creating a trilogy running from the foundation of the Roman race to the destruction of Roman freedom. Indeed, the mood and texture of the *Punica* suggest a world half way between that of the *Aeneid* and that of the *Pharsalia*. Neither Vergil nor Lucan focuses on Rome at the height of its republican glory.

Esto parte de la vinculación que aquí hace Silio de los romanos de su poema con Eneas al presentarlos como descendientes directos del héroe troyano. Establecer este parentesco es posible a partir del anuncio proléptico que se hace en la *Eneida* de la guerra que habría de generarse entre cartagineses y romanos:

adueniet iustum pugnae (ne arcessite) tempus,  
cum fera Karthago Romanis arcibus olim  
exitium magnum atque Alpis immittet apertas:  
tum certare odiis, tum res rapuisse licebit.

*Aen.*, 10.11-14.<sup>95</sup>

El puente que constituyen las *Púnicas* entre la *Eneida* y la *Farsalia* parte de la maldición que Dido profirió contra Eneas y sus descendientes con la que anunciaba, primero, un futuro vengador cartaginés que habría de perseguir a los romanos y, después, la perseverancia de la rivalidad entre ambos pueblos en generaciones posteriores.

exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor  
qui face Dardanios ferroque sequare colonos,  
nunc, olim, quocumque dabunt se tempore uires.  
litora litoribus contraria, fluctibus undas  
imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque.

---

<sup>95</sup> "Llegará el tiempo justo de la pugna, no lo llamen, cuando la feroz Cartago mande una gran ruina a las fortalezas romanas y también a los Alpes abiertos, entonces será lícito contender con odios y arrebatar las cosas".

*Aen.*, 4.625-629.<sup>96</sup>

El segundo acontecimiento que se anuncia en la *propositio* es el sometimiento de Cartago (*patiturque ferox Oenotria iura / Carthago*, 1.2-3). Este encabalgamiento alude a la derrota de la ciudad mediante una prosopopeya que, en primer lugar, se compone con el adjetivo *ferox* cuyo significado básico permite asociarlo en mayor medida a un animal o ser indomable que a una ciudad<sup>97</sup> y, en segundo lugar, con el verbo *patitur* que manifiesta el pesar de la ciudad al ser sometida por Roma y sus leyes (*iura Oenotria*<sup>98</sup>). Feeney (1982, p. 9) identifica esto como una metáfora especial de domesticación: "The metaphor of the taming of wild beasts may be applied in various areas but it is especially used of the taming and civilising influence of Roman power and law".

Finalmente, hemos de señalar que la *propositio* encierra y comprime la antítesis fundamental de la materia del poema, pues aquí se enaltece el triunfo de Roma a partir del patetismo que proyecta la prosopopeya de Cartago, que permitirá que la gloria de los romanos se eleve hasta el cielo (*se gloria / Aeneadum*, 1.1-2).

En cuanto a la temática de los siguientes catorce versos del proemio, Feeney (1982, p. 14.) señala: "The train of thought in 3-16 is as follows: 'My theme is the important war, the Hannibalic war (3-8); the Romans and Carthaginians fought three wars in all (8-11), but the middle one was the most desperate and decisive (12-16)'" . Sin embargo, seguiremos la partición que propusimos al inicio con base en los diferentes tópicos proemiales que hemos identificado; por ello, continuaremos con la invocación a la musa (1.3-8) que corresponde al tópico de la inspiración:

Da, Musa, decus memorare laborum  
antiquae Hesperiae quantos ad bella creatit

---

<sup>96</sup> "Que algún vengador surja de nuestros huesos que con antorcha y hierro persiga a los habitantes dardanios, ahora, más tarde, en cualquier tiempo en que se den las fuerzas. Litorales contrarios a sus litorales, olas agitadas a sus olas pido, armas a sus armas: que ellos mismos y sus nietos combatan".

<sup>97</sup> Cfr. Lewis and Short, 1969 s. v. *Ferox*.

<sup>98</sup> El adjetivo *Oenotrius*, a, um procede de *Oenotria*, ae: Región de Italia que Servio identifica como la zona de los Sabinos: *Oenotria tellus proprie Sabinorum tractus* (Serv., *Aen.*, 7.85), mientras que Virgilio en la *Eneida* indica que los hombres enotrios habitaban la región que los griegos llamaban Hesperia: *est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt, / terra antiqua, potens armis atque ubere glaebae; / Oenotri coluere uiri* (Verg., *Aen.*, 3.165) (Spaltenstein, 1986, p. 2) ["Hay un lugar, Hesperia, los griegos por sobrenombre le dicen tierra antigua, poderosa en armas y por la fertilidad de sus glebas. Hombres enotrios la habitaron"].



et quot Roma viros, sacri cum perfida pacti  
gens Cadmea super regno certamina mouit,  
quaesitumque diu, qua tandem poneret arce  
terrarum Fortuna caput.

Sil. 1.3-8.

En el proemio de las *Púnicas* la invocación a la musa es retardada hasta el final de la *propositio* al igual que en el proemio de la *Eneida* (*Musa, mihi causas memora*, 1.8<sup>99</sup>) y en el de las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (*Phoebe, mone*, 1.5). No obstante, la forma en la que aquí se solicita la ayuda de la musa difiere de la empleada por éstos, pues, aunque esta petición también se realiza mediante un imperativo directo, el complemento directo no es expresado con un sustantivo como en el caso de la *Eneida* o con un pronombre sobreentendido como en las *Argonáuticas*, sino con un infinitivo, de manera que el poeta pide la capacidad de evocar del pasado la materia de su poema mediante la construcción *da memorare* (1.3). Dentro de esta plegaria, el infinitivo *memorare* es una acción que marca de inmediato una relación entre este proemio y dos de sus modelos épicos, pues, como se mencionó arriba, Virgilio en la *Eneida* le solicita a la musa que le recuerde las causas de la travesía de Eneas, mientras que Apolonio de Rodas declara con un verbo similar semánticamente en sus *Argonáuticas* que habrá de rememorar las hazañas de los antiguos héroes (ἄρχόμενος σέο Φοῖβε παλαιγενέων κλέα φωτῶν | μνήσομαι, 1.1-2).

Evocar el pasado es, por otra parte, una acción característica del género historiográfico, cuyo objetivo es preservar o mantener a salvo el acontecimiento, así lo entiende Feeney a partir de Heródoto, de Salustio y en especial de Tito Livio.<sup>100</sup> Por ello,

<sup>99</sup> "Musa, recuérdame las causas".

<sup>100</sup> Hdt. 1.1.1: Ἡροδότου Ἀλικαρνησέος ἱστορίας ἀπόδεξις ἦδε, ὡς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι, τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλέα γένηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι' ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι ["Esta es la exposición de la investigación de Heródoto de Halicarnaso, para que no queden sin recuerdo en el tiempo los hechos de los hombres y para que tampoco queden sin gloria las grandes y maravillosas hazañas que fueron realizadas tanto por griegos como por bárbaros, entre otras cosas, ni la causa por la que pelearon"]. Sal., *Cat.*, 4.4: *Igitur de Catilinae coniuratione quam verissime potero paucis absolvam; nam id facinus in primis ego memorabile existimo sceleris atque periculi novitate* ["Por tanto, sobre la conjuración de Catilina lo más verídicamente que pueda expresaré con pocas palabras, pues yo considero que este hecho es memorable sobre todo por lo insólito del crimen y del peligro"]. Liv., 21.1.1-2: *in parte operis mei licet mihi praefari, quod in principio summae totius professi plerique sunt rerum scriptores, bellum maxime omnium memorabile quae unquam gesta sint me scripturum, quod Hannibale duce Carthaginienses cum populo Romano gessere* ["En esta parte de mi obra me es lícito decir en primer lugar lo que muchos escritores declaran en el inicio de todo el conjunto de sus obras: me

Feeney (1982, p. 11) sugiere que el poeta busca la ayuda de la deidad para cumplir con la empresa de un historiador: "It was regular for an historian in his preface to claim that he was writing to preserve the memory of the matter he was treating [...] Silius calls upon the epic Muse to help him fulfil the historian's task".

En esta petición el poeta busca la ayuda de la deidad para evocar dos elementos centrales que derivan del triunfo de Roma anunciado en la *propositio* (*se gloria tollit*, 1.1). En primer lugar, *decus laborum antiquae Hesperiae* (1.3-4) reitera el triunfo romano con la metonimia de Hesperia por Roma<sup>101</sup> y lo enaltece con el genitivo objetivo *laborum* que lo presenta como una recompensa adquirida por el esfuerzo en la contienda. En segundo lugar, el encabalgamiento *quantos ad bella creavit | et quot Roma viros* (1.4-5), una prosopopeya de Roma que en su trasfondo encarna a la República, al caracterizarla como la procreadora de cada uno de los hombres, generales y cónsules que estuvieron al frente del ejército romano durante la segunda guerra púnica (*bella*, 1.4). Respecto de esta mención del conflicto, *bella*, un intertexto específico con *horrida bella* (*Aen.*, 7.41), Tipping (2010, p. 3,4) señala lo siguiente: "In Silius' epic programme, *bella* appear, by contrast with their Virgilian and Lucanian colouring, to be a contest between Rome and a foreign foe that pushes the former to produce admirably many and mighty epic heroes". Esta conjetura parte de la *Eneida* (7.41) y de la *Farsalia* (*Bella per Emathios plus quam ciuilia campos | canimus*, 1.1-2<sup>102</sup>), pues en la primera de éstas, Tipping considera que Virgilio promete contar una especie de guerra civil, que envolverá a toda Hesperia; y que Lucano comienza con la pretensión de cantar un choque de armas más global entre dos hombres que no sólo son romanos, sino también se relacionan entre sí como padre e hijo (*cognatas acies*, 1.4).<sup>103</sup>

Ahora bien, la forma en la que aquí se anuncia el conjunto de hombres (*viros*, 1.5), de los que la República dispuso para enfrentar a Aníbal, parte de la *Eneida*, pues en el primer verso de su proemio se alude a Eneas con el mismo sustantivo, pero en singular (*arma virumque cano*, 1.1). Este elemento, modificado en el poema de Silio de acuerdo con sus intereses y materia central, contrasta con el protagonismo de Eneas en la *propositio*

---

dispongo a narrar la guerra más memorable de todas las que jamás se hicieron, la que los cartagineses hicieron, teniendo como general a Aníbal, contra el pueblo romano"].

<sup>101</sup> *Vid.* nota 98.

<sup>102</sup> "Cantamos guerras más que civiles a través de los campos de Ematia".

<sup>103</sup> *Cfr.*, Luc. 1.11-118.

virgiliana, al anunciar como héroe del argumento un conjunto de hombres forjados por causa de la presión de un enemigo feroz; así Silio "promises a multiplicity of Roman heroes fighting against an external, transgressive, and perfidious enemy, Silius appears set to revive the ideal of cooperation in a noble cause that was as much undermined as upheld in Roman epic of the early imperial period" (Tipping, 2010, p. 6).

Una vez que fueron mencionados los dos elementos que el poeta busca evocar del pasado, se anticipa brevemente y de manera muy general la causa que suscitó el enfrentamiento entre cartagineses y romanos: la traición de Cartago (*sacri cum perfida pacti | gens Cadmea super regno certamina movit*, 1.5-6). Este encabalgamiento presenta a Cartago como la ciudad que quebrantó el tratado con Roma, al referirse a ella mediante *gens Cadmea*, una metonimia que a su vez también remite a su origen mítico.<sup>104</sup> Para Wilson (1996, p. 218-219) esta metonimia, frente al gentilicio *Aeneadum* (1.2) que emparenta a los romanos con Eneas, establece que este enfrentamiento se suscita entre los descendientes de Eneas y Cadmo y no directamente entre romanos y cartagineses, de tal manera que desde el inicio del poema se incorporan a un tema histórico cuestiones míticas que conforman un todo en el que dos géneros distintos, la épica y la historiografía, se unifican perfectamente. Además de esto, la traición de Cartago al tratado que mantenía con Roma después de la primera guerra púnica está inmersa en la prosopopeya (*sacri ... perfida pacti | gens Cadmea super regno certamina movit*, 1.5-6), que remite históricamente a la toma de Sagunto, el acontecimiento que marcó el inicio del conflicto por segunda vez y la ruptura del tratado de paz.<sup>105</sup>

La traición de Cartago a los tratados establecidos con Roma ocurrió durante la República y fue una constante que tensó a tal punto la relación entre estas ciudades que se generaron las tres guerras púnicas, de ahí que al final de esta sección el poeta flavio

---

<sup>104</sup> La región de África también era denominada en la antigüedad como Libia, quien en la mitología es hija de Épafo. Ésta procreó a Belo y Agénor (Apollod., 2.1.4) quien se estableció entre Sidón y Tiro en Siria, y procreó a Europa y Cadmo (Apollod., 3.1.1), mientras que Belo fue padre de Dido, reina de Cartago que míticamente es antepasada de Aníbal (Verg. *Aen.*, 4.625-629).

<sup>105</sup> Al finalizar la primera guerra púnica se firmó un tratado en el año 241 entre ambas ciudades. Años después estando Asdrúbal al mando de las tropas cartaginesas en Hispania se firmó en el año 225 el tratado del Ebro, donde se establecía que este río constituiría la línea divisoria entre ambos dominios y que se respetaría la independencia de la ciudad de Sagunto (Liv., 21.2.7). Cuando Aníbal asedió esta ciudad en el año 219 (Liv., 21.11-15) quebrantó el tratado establecido y entonces Roma decidió tomar acciones en contra de Cartago (Liv., 30.31.4).

manifieste el largo período de tensión que dichas guerras abarcaron y el vaivén del triunfo inestable entre una y otra a causa del enfrentamiento tan reñido que entablaron (*quaesitumque diu, qua tandem poneret arce | terrarum Fortuna caput*, 1.7-8). Así pues, al presentar la contienda como una cuestión muy debatida por ambas potencias, la victoria fue una decisión de la Fortuna —mas no de los dioses o determinada por los hechos de los hombres— que se tomó después de un largo tiempo de duda (*quaestium*, 1.7). Esto también se encuentra en el íncipit de la sección dedicada a la segunda guerra púnica en la obra de Tito Livio, donde también se expresa la inconstancia de la Fortuna (*et adeo varia fortuna belli ancepsque Marte fuit*, 21.1.2-3) (Feeney, 1982, p. 15).<sup>106</sup> Este enfrentamiento implicaba la victoria que habría de determinar el dominio del Mediterráneo aludido mediante *caput*, que a su vez refiere junto con *qua arce* tanto a Birsa, la ciudadela de Cartago, como a Roma (Feeney, 1982, p. 16). Como bien ha señalado Von Albrecht (1964, p. 17, nota 1), la idea de la dominación mundial aquí enunciada está presente en todo el poema, y es retomada al final de éste (*certatus nobis hodie dominum accipit orbis*, 17.337;<sup>107</sup> *discriminis alta | in medio merces, quicquid tegit undique caelum*, 17.389-390<sup>108</sup>).

La tercera sección del proemio (1.8-16) anuncia tanto los acontecimientos que suscitaron el conflicto central como los que marcaron su final. Por ello, esta sección, que fundamentalmente expresa el tópico de la etiología, se puede subdividir en dos partes: la sección de los acontecimientos previos, es decir, las causas (1.8-11) y la sección de los acontecimientos finales, es decir, la prolepsis de las consecuencias (1.8-16):

ter Marte sinistro  
iuratumque Ioui foedus conuentaque patrum  
Sidonii fregere duces, atque impius ensis  
ter placitam suasit temerando rumpere pacem.  
sed medio finem bello excidiumque uicissim  
molitae gentes, propiusque fuere periclo  
quis superare datum: reserauit Dardanus arces  
ductor Agenoreas, obsessa Palatia uallo  
Poenorum ac muris defendit Roma salutem.                      Sil. 1.8-16.

<sup>106</sup> "La fortuna de la guerra fue tan inconstante y Marte tan incierto".

<sup>107</sup> "Hoy recibe dueño el orbe por el que hemos luchado".

<sup>108</sup> "La enorme recompensa del momento decisivo estaba en medio, cuanto cubre el cielo por todas partes".

Antes de anunciar las causas de la guerra se encuentra el ablativo absoluto *Marte sinistro* (1.8), una metonimia del dios Marte que se refiere a la guerra y a las ocasiones en las que los romanos fueron derrotados en el campo de batalla, pues este elemento, que pareciera condicionar la victoria o la derrota como un evento sujeto a la voluntad del dios, sólo es un recurso habitualmente empleado para señalar un episodio bélico no favorable, como en uno de los discursos de César en la *Farsalia* de Lucano, donde afirma que su victoria sobre los galos es producto del favor del dios Marte: *quid, si mihi signa iacerent / Marte sub aduerso ruerentque in terga feroces / Gallorum populi?*, 1.307-309.<sup>109</sup>

Ahora bien, la presentación de los acontecimientos se hace en dos partes, la primera de ellas señala a los cartagineses como los incitadores del enfrentamiento al traicionar en tres ocasiones los pactos establecidos con el senado romano y el tratado de paz jurado en nombre de Júpiter (*ter ... / iuratumque Iovi foedus conventaque patrum / Sidonii fregere duces*, 1.8-10). En este encabalgamiento la caracterización de los cartagineses es remontada a un pasado mítico desfavorable, pues el gentilicio *Sidonii* vincula el origen ancestral del pueblo púnico con Sidón, una de las principales ciudades de Fenicia, pero al mismo tiempo está cargado de una mala reputación, pues Feeney (1982, p. 18) señala que dicho gentilicio se remonta hasta el rapto de Ío, la hija de Ínaco por parte de los fenicios.<sup>110</sup> Por otra parte, también se hace hincapié en el número de veces (*ter*) en que Cartago rompió los tratados de paz y acuerdos que tenía con Roma; respecto de este numeral Von Albrecht (1967, p. 18, nota 5) observa que este elemento anafórico recuerda la hazaña de Eneas y sus compañeros al atravesar Caribdis (*ter scopuli clamorem inter caua saxa dedere, / ter spumam elisam et rorantia uidimus Astra, Aen., 3.566-567*<sup>111</sup>); de ahí que los eventos de las guerras púnicas sean entendidos por Silio como una prueba. Sin embargo, consideramos que esto podría parecer demasiado forzado y que dicho numeral responde llanamente al acuerdo y alianza original entre ambas ciudades<sup>112</sup> (*et cum Carthaginiensibus legatis Romae foedus ictum, cum*

<sup>109</sup> "¿Qué sucedería si mis insignias hubieran estado tendidas bajo Marte adverso y si los feroces pueblos galos se hubieran precipitado sobre nuestras espaldas?"

<sup>110</sup> *Cfr.* Hdt. 1.1.

<sup>111</sup> "Tres veces entre peñascos profundos los escollos dieron un grito, tres veces vimos la espuma expulsada y los astros que gotean".

<sup>112</sup> *Cfr.* Plb., 3.24-29 respecto a los distintos tratados entre Roma y Cartago.

*amicitiam ac societatem petentes uenissent*, Liv., 7.27.2<sup>113</sup>) (Villar Álvarez, p. 26 nota 26) que fue renovado posteriormente tres veces (*et cum Carthaginiensibus eodem anno foedus tertio renouatum legatisque eorum, qui ad id uenerant, comiter munera missa*, Liv., 9.43.26<sup>114</sup>) (Villar Álvarez, p. 26 nota 26), con lo que este numeral estaría remitiendo a la traición de Cartago a un antiquísimo convenio.

A partir del verso octavo se mencionan acciones con las que los generales cartagineses incitaron el enfrentamiento: la ruptura del tratado de paz jurado por Júpiter (*iuratum Iovi foedus*, 1.9) —que de inmediato condena su osadía como una acción sacrílega, y de ahí que Cartago sea denominada *perfida* (1.5)— y la ruptura de los convenios y pactos establecidos con el senado romano (*conventa patrum*, 1.9) —que a su vez marca un gran contraste con *Sidonii duces* (1.110), ya que *patrum* (1.9) es una metonimia por el senado que lo designa como una institución conformada por un consejo de ancianos, mientras que *duces* solamente remite a un conjunto de hombres bélicos (Feeney, 1982, p. 18, Spaltenstein, 1986, p. 4)—. Esto es una hendíadis, puesto que dichas acciones no se refieren a eventos distintos, sino a uno en específico, la deslealtad de Cartago a la relación establecida con Roma. La segunda parte de la presentación de los acontecimientos (*atque impius ensis / ter placitam suasit temerando rumpere pacem*, 1.10-11) es una amplificación que enfatiza la primera, pues nuevamente se reitera mediante la prosopopeya de la espada sacrílega (*impius ensis*), la traición de Cartago que terminó con la paz entre ésta y Roma. La pugna que generó esta traición la define Von Albrecht (1964, p. 18) de la siguiente manera al analizar los dos principios opuestos que imperan en las primeras tres secciones del proemio:

Als Kampf zweichen Recht und Unrecht und damit als Kampf überpersönlicher Mächte. Am Ende siegen die Römer, weil sie von Anfang an im Recht waren. Stehen sich doch in unserem Prooemium klar zwei Prinzipien gegenüber: *iura, sacrum pactum, iuratum Iovi foedus, pax*, kennzeichnen die eine Seite, die andere ist *ferox, perfida sacri pacti*, sie bricht den Frieden (*rumpere pacem*), sie stellt sich gegen Jupiter, da sie das bei seinem Namen beschworene Bündnis mit Füßen tritt (1.2-11).

<sup>113</sup> "Y se llevó al cabo un tratado con los legados cartagineses en Roma, que habían llegado a solicitar amistad y alianza".

<sup>114</sup> "En ese mismo año el tratado con los cartagineses fue renovado por tercera vez y a sus legados, que habían venido por eso, se entregaron regalos de buena voluntad".

Nicht weit ist für römisches Denken der Schritt vom juristischen Unrecht zum religiösen Frevel: Wer sich an Bündnis, Ordnung und Frieden vergeht, stellt sich gegen den obersten Gott.

Ante la traición de Cartago a los tratados pactados con el Estado romano y a la promesa de paz jurada en nombre de Júpiter, se generó entre ambas potencias la tensión que habría de derivar en la máxima pugna (*sed medio finem bello excidiumque vicissim / molitae gentes*, 1.12-13). Este enfrentamiento final nuevamente es presentado como un conflicto entre los linajes de Eneas y de Cadmo y no entre romanos y cartagineses, mediante el sustantivo *gentes* que de inmediato remite a *gens Cadmea* (1.5) y su contraparte *Aeneadum* (1.2). La consecuencia que dicho enfrentamiento generó fue la guerra más memorable de todos los tiempos como asegura Tito Livio (*bellum maxime omnium memorabile quae unquam gesta sint me scripturum, quod Hannibale duce Carthaginenses cum populo Romano gessere*<sup>115</sup>), puesto que dicha guerra es la de en medio (*medio bello*, 1.12), es decir, la segunda guerra púnica, la guerra que habría de concluir, por fin, la rivalidad entre dichos linajes y decidir el dominio del mediterráneo:

in castra ut est uentum, pronuntiant ambo arma expedirent milites animosque ad supremum certamen, non in unum diem sed in perpetuum, si felicitas adesset, uictores. Roma an Carthago iura gentibus daret ante crastinam noctem scituros; neque enim Africam aut Italiam sed orbem terrarum uictoriae praemium fore; par periculum praemio quibus aduersa pugnae fortuna fuisset.

Liv. 30.32.1-2 (Spaltenstein, 1986, p. 3; Von Albrecht, 1964 p. 17).<sup>116</sup>

Aunque para Feeney (1982, p. 19) la sección que parte del verso decimosegundo al verso decimosexto sea una exageración burda,<sup>117</sup> diferimos en que lo sea, dadas las relaciones que esta sección comparte tanto con otros versos del mismo proemio como con la obra de Tito

<sup>115</sup> Vid. nota 100.

<sup>116</sup> "Cuando se llegó a sus campamentos, ambos (sc. Aníbal y Publio Cornelio) decretaron que los soldados arreglaran las armas y sus ánimos para la suprema contienda y que serían vencedores no por un solo día, sino por siempre, si la buena suerte estuviese presente. Antes de la noche del día siguiente sabrían si Roma o Cartago dictaría sus leyes a los pueblos, pues el premio de la victoria no sería África o Italia sino el orbe entero, el peligro sería igual al premio para quienes la fortuna de la batalla fuera adversa".

<sup>117</sup> "Silius gives his reasons for singling out the second war: it was the crucial one, the one in which Rome came closest to disaster. The point is a valid one, but Silius is so intent upon it that he falls into gross exaggeration, speaking of Hannibal's threedays loitering three miles from Rome as a conventional siege".

Livio. La segunda guerra púnica fue la más grande que se libró en el período republicano por el dominio del Mediterráneo y la más reñida, a tal punto que incluso los descendientes de Eneas, es decir, los romanos, se encontraron más cerca de la destrucción que los cartagineses, aunque se les concedió superar el peligro (*propius fuere periculo / quis superare datum*, 1.13-14). La proximidad de una destrucción que parecía inminente para los romanos es un elemento imitado de la obra de Tito Livio que, para Von Albrecht (1964, p. 17), supone una prueba para la *virtus* de los hombres romanos a través del peligro:

nam neque ualidiores opibus ullae inter se ciuitates gentesque contulerunt arma neque his ipsis tantum unquam uirium aut roboris fuit; et haud ignotas belli artes inter sese sed expertas primo Punico conferebant bello, et adeo uaria fortuna belli ancepsque Mars fuit ut propius periculum fuerint qui uicerunt.

Liv, 21.1.2-3.<sup>118</sup>

De entre todos los acontecimientos que se suscitaron al final de la segunda guerra púnica los más trascendentes fueron tanto el asedio de Roma por parte de Aníbal y sus hombres como la batalla de Zama en África, donde se marcó el final de la contienda entre Roma y Cartago. Por ello, la mención de estos dos eventos en esta sección del proemio es fundamental tanto para elevar la magnitud del argumento del poema como para capturar la atención del lector, cumpliendo así uno de los tres requisitos fundamentales del proemio que Quintiliano señala.<sup>119</sup> Además de que estos dos sucesos conforman una prolepsis al ser anticipados en esta sección del proemio, éstos se presentan mediante un *hýsterion próteron*, puesto que el orden temporal está alterado al aludir, en primer lugar, al último de éstos, es decir, la batalla de Zama del año 202 a. C. (*reseravit Dardanus arces / ductor Agenoreas*, 1.14-15), en el que se refiere a Escipión Africano con un epíteto de carácter romano<sup>120</sup> y a las puertas de la ciudad de Cartago mediante el padre Agénor.

---

<sup>118</sup> "Pues no hubo otras ciudades y linajes más poderosos en fuerzas militares que midieran entre sí sus armas, ni estos mismos tuvieron en algún otro momento tantas fuerzas y poder; y se confrontaban artes de la guerra que no eran desconocidas entre sí, sino que ya habían sido conocidas en la primera guerra púnica, y la fortuna de la guerra fue tan inconstante y tan incierto Marte, que los que vencieron estuvieron más cerca del peligro".

<sup>119</sup> *Vid.* nota 94.

<sup>120</sup> En la tradición mítica de la *Eneida*, Dárdano fue hijo de Electra, la hija de Atlante; emigró del Lacio y fundó Troya, por ello Eneas y todos los romanos son sus descendientes. *Cfr.* Verg., *Aen.*, 3.167 y 505; 4.365 y 662; 6.650; 7.195, 207 y 240; 8.134. Así pues, el epíteto *Dárdano* liga de nuevo el origen del pueblo romano al pasado mítico troyano.



Para que este encuentro final se suscitara, Aníbal Barca tuvo que dirigirse desde las puertas de Roma hasta Zama por mandato del senado cartaginés e interrumpir el asedio de la ciudad, al que el poeta flavio se refiere mediante la sinécdoque del Palatino por Roma (*obsessa Palatia vallo Poenorum*, 1.15-16). Este asedio púnico provocó que Roma se resguardara en sus murallas tal como se expresa mediante la prosopopeya de la ciudad (*muris defendit Roma salutem*, 1.16), que, más allá de referirse a los muros de ésta, implica todo aquello que la conformaba y los individuos que la habitaban, es decir, el gobierno, políticos, militares y ciudadanos que tuvieran que velar tanto por su propia seguridad como por todo aquello que conformaba Roma. Por otra parte, este mismo verso decimosexto es para Von Albrecht (1964, p. 16, 17, 24) prominente en todo el proemio y también expresa la situación que domina el poema, ya que considera que todo está diseñado desde el inicio hasta el momento en que Aníbal se encuentra frente a las murallas de Roma.

Por todo lo anterior, podemos aseverar que esta alteración inusual de acontecimientos en el proemio es un recurso novedoso que rebasa los alcances de una prolepsis para afianzar la atención del lector y reforzar la magnitud del argumento central del poema.

La última sección del proemio es un cierre sumario en el que convergen tres tópicos diferentes: el tópico de la inspiración, el tópico de la etiología y el tópico de la enunciación temática:

Tantarum causas irarum odiumque perenni  
 seruatum studio et mandata nepotibus arma  
 fas aperire mihi superasque recludere mentes.  
 iamque adeo magni repetam primordia motus.

Sil. 1.7-20.

El elemento central de esta sección es el deseo que expresa el poeta de contar con consentimiento divino para realizar su empresa (*fas aperire mihi*, 1.19). Este deseo, además de encerrar una acción distinta a *ordior* (1.1), la acción que abre directamente el proemio, y de diferir de la acción que Tito Livio declara al inicio de la sección dedicada a la segunda guerra púnica (*licet mihi praefari*<sup>121</sup>), presenta el tópico de la inspiración de forma inusual,

---

<sup>121</sup> Vid. nota 100.

pues aquí no hay una invocación directa a las musas o a una deidad particular como sucede en la mayoría de los proemios épicos,<sup>122</sup> sino el *fas* con que se pide el amparo divino en favor del poeta, mediante una elipsis inusual (por *fas sit mihi*), identificada por Håkanson.<sup>123</sup> Con esta invocación velada el poeta pide que se le permita *aperire* (1.19) y *recludere* (1.19); por ello, los objetos que cada uno de los infinitivos rigen se asemejan a los elementos temáticos que usualmente se anuncian en la *propositio*.

Por otra parte, con esto Silio restaura desde el inicio la doble motivación épica, que fue definida por Río Torres-Murciano (2011, pp. 6-7) como la ilación verosímil de causas y efectos que comprende la motivación divina y la motivación humana, cuya función es la explicación causal del argumento. Esta restauración se produjo después de que Lucano suprimiera la motivación divina, al prescindir del aparato divino en su *Farsalia*, dejando fuera un elemento tradicional del género que procede de la *Ilíada*, donde μήνιν, la cólera de Aquiles, que anuncia el tema del poema en la *propositio* (μήνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, 1.1<sup>124</sup>), se encuadra, junto con sus funestas consecuencias, en el designio de Zeus (Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή, 1.5<sup>125</sup>) (Río Torres-Murciano, 2011, p. 17).

En las *Púnicas* la motivación divina se manifiesta cuando el poeta solicita que le sea permitido descubrir las intenciones y motivos de los dioses que impulsaron este enfrentamiento (*superasque recludere mentes*, 1.19), mientras que la motivación humana se expresa cuando Silio pide que le sea permitido revelar (*aperire*, 1.19) las causas de tantos resentimientos guardados entre Roma y Cartago (*tantarum causas irarum*, 1.17), el odio mutuo e incesante (*odiumque perenni seruaturn studio*, 1.17-18) y las disputas heredadas de generación en generación entre estas dos ciudades (*mandata nepotibus arma*, 1.18). El primero de los elementos de la motivación humana, es decir, *causas*, remite al verso octavo del proemio de la *Eneida* donde el poeta busca la inspiración de la musa mediante su invocación (*Musa, mihi causas memora*, 1.8), pero tiene mayor correspondencia con el primer verso que abre la sección de las causas de la guerra civil que sigue al proemio de la

<sup>122</sup> Homero invoca a la musa en la *Ilíada*: ἄειδε θεὰ (1.1) y en la *Odisea*: μοι ἔννεπε, Μοῦσα (1.1) al igual que Virgilio en la *Eneida*: *Musa memora* (1.8), mientras que Apolonio de Rodas y Valerio Flaco invocan al dios Apolo: Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε μνήσομαι (1.1-2), *Phoebe mone* (1.5).

<sup>123</sup> Håkanson, 1976, *apud* Feeney, 1982, p. 24 y Spaltenstein, 1986, p. 5.

<sup>124</sup> "Canta, diosa, la cólera del Pelida Aquiles".

<sup>125</sup> "Así se cumplía la voluntad de Zeus".

*Farsalia* de Lucano (*fert animus causas tantarum expromere rerum*, 1.67) (Feeney, 1982, p. 22)<sup>126</sup>. A raíz de esta correspondencia pareciera que Silio promete que, una vez que el proemio termine, comenzará una sección dedicada a exponer un recuento histórico y cronológico de las causas del conflicto a semejanza del que se encuentra en la *Farsalia* (1.67-182), probablemente debido a que de igual manera su argumento es un tema histórico; sin embargo, la causalidad es expuesta de forma diferente por ambos poetas, pues, Lucano plantea una causalidad más propiamente histórica que Silio, quien, por su parte, propone brevemente una causalidad mítica: la huida de Dido después del asesinato de su esposo a manos de su hermano Pigmalión y la fundación de Cartago, y la primera guerra púnica (1.21-37). Por otra parte, el odio mutuo, eterno e incesante (*odium perenni seruaturn studio*, 1.17-18), segundo elemento de la motivación humana, estuvo tan arraigado en la consciencia del mundo antiguo que el proverbio de la locución de Catón el Viejo (*delenda est Carthago*) se convirtió en un emblema del odio romano,<sup>127</sup> como el juramento de Aníbal se convirtió en la insignia del odio cartaginés:

Romanos terra atque undis, ubi competet aetas,  
ferro ignique sequar Rhoeteaque fata reuoluam.  
non superi mihi, non Martem cohibentia pacta,  
non celsae obstiterint Alpes Tarpeiaque saxa.  
hanc mentem iuro nostri per numina Martis,  
per manes, regina, tuos.'

Sil. 1.114-119.<sup>128</sup>

Este odio míticamente proviene de Dido y de la maldición que ésta arrojó sobre Eneas y sus descendientes al no ser correspondido su amor,<sup>129</sup> de ahí que se perpetuara a través de ambos linajes a tal punto que se suscitara no sólo una guerra púnica, sino tres en las que diferentes generaciones se vieron envueltas hasta que llegara el momento en el que sus nietos se

<sup>126</sup> "Mi ánimo pretende exponer las causas de tan grandes acontecimientos".

<sup>127</sup> Marco Porcio Catón solía pronunciar al final de cada uno de sus discursos esta locución latina durante los años de paz entre la segunda y tercera guerra púnica. Plu., *Cat. Ma.*, 27.2-3; Plin., *H. N.*, 15.74.1; Flor. 1.31.10.

<sup>128</sup> "Perseguiré a los romanos en tierra y en mar con hierro y fuego cuando mi edad sea conveniente y traeré de nuevo los hados reteos. Ni los dioses, ni los pactos que refrenan a Marte, ni los elevados Alpes, ni las rocas tarpeyas me lo impedirán. Juro esta intención por los númenes de nuestro Marte y por tus manes, reina". *Vid. Liv. 21.1. 4; Nep., Hann.*, 2.4-6 y *Plb.*, 3.2.4-6.

<sup>129</sup> *Vid.* nota 96.

enfrentaran, pues en la primera guerra púnica Amílcar Barca y Publio Cornelio Escipión padre encabezaron dicha contienda y en la segunda guerra púnica lo hicieron los hijos de éstos, es decir, Aníbal Barca y Publio Cornelio Escipión el Africano. *Arma mandata nepotibus* señala el enfrentamiento heredado de generación en generación entre ambos linajes mediante una metonimia (*arma* por *bella*) que es una alusión al primer elemento de la *propositio* de la *Eneida*.

Finalmente, en el último verso del proemio (*iamque adeo magni repetam primordia motus*, 1.20), el poeta declara que ya va a exponer los orígenes de la contienda anunciada a lo largo de todo el proemio, con lo que se puede observar que hay una correspondencia entre *primordia* y *ordior*, la primera palabra que abre el proemio, marcando así un retorno al inicio del poema, al tiempo que se acomete el inicio de la narración propiamente dicha.

Puesto que tanto al inicio como al final existe la declaración de un comienzo diferente, podemos aseverar que el proemio mantiene diversas relaciones intertextuales, por un lado, con la obra de Tito Livio, la fuente histórica principal del argumento del poema, al basarse en un acontecimiento histórico y, por otro lado, con los modelos del género épico, al mantener distintas conexiones con la *Eneida* que van desde el nivel léxico hasta la secuencia temática lógica que se desprende de la maldición de Dido al linaje de Eneas. La hazaña del poeta flavio que se revela en el proemio consiste en presentar su poema como la continuación de la *Eneida* de Virgilio, de manera que funge como un puente temático que une las *Púnicas* con la *Farsalia* de Lucano, rellenando un hueco en la tradición épica latina, cuyo desarrollo el propio Silio Itálico ha trazado como una imagen incompleta a fin de que su poema se inserte entre éstos.



*Durabisne procul dominoque legere superstes,  
o mihi bisseos multum uigilata per annos  
Thebai? iam certe praesens tibi Fama benignum  
strauit iter coepitque nouam monstrare futuris  
iam te magnanimus dignatur noscere Caesar  
Itala iam studio discit memoratque iuuentus  
uiue, precor; nec tu diuinam Aeneida tempta  
sed longe sequere et uestigia semper adora  
mox, tibi si quis adhuc praetendit nubila liuor,  
occidet, et meriti post me referentur honores.*

Stat. *Theb.* 12.810-819.

¿Perdurarás lejos habiendo sobrevivido a tu dueño y serás leída,  
*Tebaida*, a la que he dedicado doce años en vela?  
Ciertamente ya la Fama presente te ha extendido un camino afable  
y ha comenzado a mostrarte nueva al porvenir.  
Ya el magnánimo César se ha dignado a reconocerte  
y la juventud ítala ya aprende a conocerte y te recuerda.  
Vive, te lo ruego y no intentes competir con la divina *Eneida*,  
en cambio, síguela de lejos y siempre venera sus huellas.  
Pronto, si alguna envidia aún extiende ante ti nubes, sucumbirá,  
y tus bien merecidos honores, después de mí, se reestablecerán.



P. Papinius Statius

*Thebais*<sup>130</sup>

Liber primus

Fraternas acies alternaque regna profanis  
decertata odiis sontesque euoluere Thebas  
Pierius menti calor incidit. unde iubetis  
ire, deae? gentisne canam primordia dirae,  
5 Sidonios raptus et inexorabile pactum  
legis Agenoreae scrutantemque aequora Cadmum?  
longa retro series, trepidum si Martis operti  
agricolam infandis condentem proelia sulcis  
expediam penitusque sequar, quo carmine muris  
10 iusserit Amphion Tyriis accedere montes,  
unde graues irae cognata in moenia Baccho,  
quod saevae Iunonis opus, cui sumpserit arcus  
infelix Athamas, cur non expauerit ingens  
Ionium socio casura Palaemone mater.  
15 atque adeo iam nunc gemitus et prospera Cadmi  
praeteriisse sinam: limes mihi carminis esto  
Oedipodae confusa domus, quando Itala nondum  
signa nec Arctos ausim spirare triumphos  
bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum  
20 et coniurato deiectos uertice Dacos  
aut defensa prius uix pubescentibus annis  
bella Iouis. tuque, o Latiae decus addite famae  
quem noua maturi subeuntem exorsa parentis  
aeternum sibi Roma cupit (licet artior omnes  
25 limes agat stellas et te plaga lucida caeli,

---

<sup>130</sup> El texto latino ha sido tomado de la edición de Hill D. E., *P. Papini Stati, Thebaidos libri XII*, Leiden, Brill, 1983.





Pliadum Boreaeque et hiulci fulminis expers  
sollicitet, licet ignipedum frenator equorum  
ipse tuis alte radiantem crinibus arcum  
imprimat aut magni cedat tibi Iuppiter aequa  
30 parte poli), maneat hominum contentus habenis,  
undarum terraeque potens, et sidera dones.  
tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro  
facta canam: nunc tendo chelyn; satis arma referre  
Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis  
35 nec furiis post fata modum flammisque rebelles  
seditione rogi tumulisque carentia regum  
funera et egestas alternis mortibus urbes,  
caerulea cum rubuit Lernaeo sanguine Dirce  
et Thetis arentes adsuetum stringere ripas  
40 horruit ingenti uenientem Ismenon aceruo.  
quem prius heroum, Clio, dabis? inmodicum irae  
Tydea? laurigeri subitosa an uatis hiatus?  
urguet et hostilem propellens caedibus amnem  
turbidus Hippomedon, plorandaque bella proterui  
45 Arcados atque alio Capaneus horrore canendus.



P. Papinio Estacio

*Tebaida*

Libro primero

El calor pierio se precipita sobre mi mente para exponer las filas fraternas, los reinos turnados que fueron disputados por odios profanos y la culpable Tebas.

5       ¿Desde dónde, diosas, ustedes me ordenan ir? ¿Acaso cantaré los orígenes del funesto linaje, los raptos sidonios, el pacto inexorable de la ley de Agénor y a Cadmo inquiriendo los mares? El recuento hacia atrás sería extenso, si expongo al campesino agitado de Marte oculto que va fundando batallas en surcos abominables y siguiera hasta el fondo: con qué canto Anfión ordenó  
10       que las montañas se aproximaran a las murallas tirias; de dónde a Baco las terribles furias contra las murallas consanguíneas; cuál fue la obra de la cruel Juno; contra quién el infeliz Atamante tomó su arco; por qué la madre no temió al inmenso Jónico, al ir a caer juntamente con Palemón.

Ya ahora séame permitido preterir el gemido y la prosperidad de  
15       Cadmo: sea el límite de mi canto la confusa casa de Edipo, puesto que aún no me haya atrevido a cantar los signos ítalos ni los triunfos del norte, el Rin dos veces sometido por el yugo y el Istro dos veces por las leyes, los dacios derribados de la cumbre conjurada o las guerras de Júpiter antes defendidas en los primeros años de la pubertad. Y tú, decoro añadido a la fama latina, que  
20       sigues los recientes inicios de tu anciano padre, a quien Roma desea eternamente para sí (aunque un límite más estrecho guíe todas las estrellas y una zona brillante del cielo, libre de la Pléyades, del Bóreas y del rayo destructor, te solicite, aunque el guía de los caballos de pies de fuego te coloque él mismo el arco altamente radiante en tu cabellera o Júpiter te  
25       conceda una parte igual de la gran bóveda celeste) permanece contento con las riendas de los hombres, poderoso sobre las olas y la tierra, y renuncia a las estrellas.



Ya vendrá el momento cuando más fuerte cantaré tus hazañas con estro  
piero. Ahora tenso la lira; es suficiente referir las armas aonias y el cetro  
30 funesto para los tiranos gemelos, y la inmoderación por parte de las furias  
después de las muertes y las flamas rebeldes por la discordia de la pira y los  
funerales de reyes carentes de túmulos y las ciudades vaciadas por una y otra  
muerte, cuando la cerúlea Dirce enrojeció por la sangre de Lerna y Tetis se  
horrorizó ante Ismeno que, acostumbrado a estrechar sus secas riberas, se  
35 acercaba con una inmensa multitud. ¿A cuál de los héroes me darás primero,  
Clío? ¿A Tideo desmesurado de ira? ¿O la súbita abertura del laurífero vate?  
Me apremia el vehemente Hipomedonte embistiendo la corriente enemiga con  
las matanzas y las guerras del violento árcade, que han de ser lamentadas, y  
también Capaneo, que ha de ser cantado por horror distinto.



P. Papinius Statius

*Thebais*

Liber primus

	Fraternas acies alternaque regna profanis decertata odiis sontesque euoluere Thebas	}	}	<i>Propositio</i> Tópico de la enunciación temática			
	Pierius menti calor incidit. unde iubetis ire, deae? gentisne canam primordia dirae,						
5	Sidonios raptus et inexorable pactum legis Agenoreae scrutantemque aequora Cadmum? longa retro series, trepidum si Martis operti agricolam infandis condentem proelia sulcis expediam penitusque sequar, quo carmine muris	}	}	<i>Praeteritio</i> Tópico de la etiología			
10	iusserit Amphion Tyriis accedere montes, unde graues irae cognata in moenia Baccho, quod saeuae Iunonis opus, cui sumpserit arcus infelix Athamas, cur non expauerit ingens Ionium socio casura Palaemone mater.						
15	atque adeo iam nunc gemitus et prospera Cadmi praeteriisse sinam: limes mihi carminis esto Oedipodae confusa domus, quando Itala nondum signa nec Arctos ausim spirare triumphos bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum				}	}	Primera <i>amplificatio</i> de la <i>propositio</i> Tópico de la enunciación temática
20	et coniurato deiectos uertice Dacos aut defensa prius uix pubescentibus annis bella Iouis. tuque, o Latiae decus addite famae quem noua maturi subeuntem exorsa parentis aeternum sibi Roma cupit (licet artior omnes						
25	limes agat stellae et te plaga lucida caeli, Pliadum Boreaeque et hiulci fulminis experts, sollicitet, licet ignipedum frenator equorum	}	}	Tópico de la <i>laus principis</i>			
					<i>Laudatio</i> de Domiciano <i>Excusatio</i>		
		<i>Laudatio</i> de Domiciano <i>Consecratio</i>					
		Catasterismo					





	<p>ipse tuis alte radiantem crinibus arcum imprimat aut magni cedat tibi Iuppiter aequa</p>	}	Catasterismo	}	Tópico de la <i>laus pincipis</i>
30	<p>parte poli), maneas hominum contentus habenis, undarum terraeque potens, et sidera dones.</p>	}			
	<p>tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro facta canam: nunc tendo chelyn; satis arma referre</p>	}	<i>Recusatio</i>		Tópico de la <i>recusatio</i>
	<p>Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis</p>	}			
35	<p>nec furiis post fata modum flammasque rebelles seditioe rogi tumulisque carentia regum</p>	}			Segunda <i>amplificatio</i> de la <i>propositio</i>
	<p>funera et egestas alternis mortibus urbes, caerula cum rubuit Lernaeo sanguine Dirce</p>	}			Tópico de la enunciación temática
	<p>et Thetis arentes adsuetum stringere ripas</p>	}			
40	<p>horruit ingenti uenientem Ismenon aceruo. quem prius heroum, Clio, dabis? inmodicum irae</p>	}			Segunda pregunta rapsódica Tópico de la inspiración
	<p>Tydea? laurigeri subitos an uatis hiatus? urguet et hostilem propellens caedibus amnem</p>	}			
	<p>turbidus Hippomedon, plorandaque bella proterui</p>	}			
45	<p>Arcados atque alio Capaneus horrore canendus.</p>	}			



P. Papinio Estacio

*Tebaida*

El proemio de la *Tebaida* presenta una amplia extensión y una estructura compleja: frente a los proemios de la *Iliada* (1.1-8), la *Odisea* (1.1-10), la *Eneida* (1.1-11), las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (1.1-22), las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (1.1-21), las *Púnicas* (1.1-20) y la *Aquileida* (1.1-19); los cuarenta y cinco versos que conforman este proemio se alejan de la longitud relativamente estándar de éstos y se aproximan más a la de los proemios de las *Geórgicas* (1.1-42 y 3.1-48) y de la *Farsalia* (1.1-66). La *propositio* (1.1-3) y sus dos *amplificationes* (1.15-17 y 1.33-45), la *praeteritio* (1.4-14), la *laudatio* de Domiciano (1.22-31), la *excusatio* (1.17-22) y la *recusatio* (1.32-33) han generado diversas segmentaciones para abordar su estudio y también propiciado que su estructura se considere "enrevesada y críptica" (Criado, 1998, p. 113), así como la percepción de que es casi imposible seguir su hilo conductor: "In der Form, in der es sich uns darbietet, erscheint es schwierig, ja fast unmöglich, der Gedankenführung ohne Anstoß zu folgen" (Kytzler, 1960, p. 333).<sup>131</sup>

Aunque parecería que la disposición de dichos elementos refleja que no hay un orden consecutivo y claro de tópicos en este proemio como en los restantes proemios flavios,<sup>132</sup> y

---

<sup>131</sup> Kytzler (1960, p. 334) con base en su hipótesis de que el elogio a Domiciano fue incorporado posteriormente a la composición del proemio (*cf. infra* p. 105, n. 171) sostiene que éste consta de una primera mención del tema y detalles más amplios en dos mitades: la historia que no debe ser presentada y el alcance y detalles de la presentación prevista; Vessey (1973, p. 60) señala que el proemio consta de una estructura tripartita: definición del *limes carminis* (1.1-17), *recusatio* y alabanza a Domiciano (1.17-31) y programa del poema entero (32-45); Criado (1996, p. 54), aunque no propone una segmentación precisa, señala que "la definición convencional del tema es estorbada, de forma clara, en dos ocasiones, debido a la introducción de, en primer lugar, una *praeteritio* (1.4-15) y, en segundo lugar, de la loa al emperador (1.16-33)". Manasseh (2017, p. 10) apunta que el proemio consta de ocho secciones estructuradas simétricamente de tal manera que el encomio al emperador ocupa la posición central, estas secciones son: "*exordium* (1-3), search for starting point and *praeteritio* of material (4-14), establishment of poem's scope (15-17), *recusatio* (17-22), encomium (22-30), *excusatio* from panegyric and return to Theban narrative (31-32), *narratio*-synopsis of poem (32-40) and invocation of Clio and introduction of heroes (41-45)". Donka (2003, p. 443) considera que el proemio está conformado por tres priameln: 1.4-17; 1.18-40 y 1.41-45; también asegura que "each priamel consists of a foil-part and a statement of theme. The foil in each features a rejection or anticipation, which is cast aside in favour of the positive announcement of the song's topic". Carrara (1986, p. 149) señala que la estructura del proemio es análoga a la del proemio de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, esta es: *propositio* tipo "Ringkomposition" (1.1-4), breve narración de fondo (1.5-17), *praeteritio* (1.18-19), segunda *propositio* (1.20-22) y musas como inspiradoras de su canto (1.22).

<sup>132</sup> En éstos el orden de tópicos proemiales es: en las *Argonáuticas*, tópico de la enunciación temática (*propositio*, 1.1-4), tópico de la inspiración (apóstrofe a Apolo, 1.5-7), de nuevo tópico de la inspiración, tópico de la *laus principis* y tópico de la *recusatio* (apóstrofe a Vespasiano, 1.7-21); en las *Púnicas*, tópico de la enunciación temática (*propositio*, 1.1-3), inspiración (invocación a la musa, 1.3-8), tópico de la etiología

la estructura del proemio pueda presentar problemas de tipo textual,<sup>133</sup> abordaremos su estudio de forma lineal, pues consideramos que todos los elementos de contenido son partes integrales dispuestas de esta manera intencionalmente, aunque reconocemos que la *laudatio* de Domiciano es desmontable.<sup>134</sup> Por otra parte, al abordar el estudio de esta forma, podremos explorar la convergencia de los diferentes tópicos proemiales manifestados en más de una ocasión y en diferentes partes del proemio.

Los elementos de contenido del proemio y sus correspondientes tópicos son: *propositio* (1.1-3), constituida por el tópico de la enunciación temática; primera pregunta rapsódica, y estímulo divino (1.3-4), construida sobre el tópico de la inspiración; *praeteritio* (1.4-14), compuesta por el tópico de la etiología; primera *amplificatio* de la *propositio* (1.15-17), *laudatio* de Domiciano, que se segmenta en la alabanza de hazañas militares y *excusatio* (1.17-22), la *consecratio* del emperador (1.22-31), constituida por el tópico de la *laus principis*; el tópico de la *recusatio* (1.32-33), así como la segunda *amplificatio* de la *propositio*; y la segunda pregunta rapsódica (1.33-45), compuesta de nuevo sobre el tópico de la inspiración.

Por otra parte, consideramos que hay una macroestructura en el proemio respecto de la presentación de la materia, pues ésta se hace mediante una *gradatio* ascendente que consta de los siguientes elementos: *praeteritio* (1.4-14), como primer elemento que anuncia los *primordia* de Tebas y encierra el tópico de la etiología, primera *amplificatio* de la *propositio* (1.15-17), como segundo elemento que delimita la materia a la casa de Edipo y, finalmente, segunda *amplificatio* de *propositio* (1.33-45), como tercer elemento que precisa la guerra fratricida de Eteocles y Polinices como el propio tema del poema.

---

(recapitulación y prolepsis de acontecimientos, 1.8-16) y convergencia de dichos tópicos (cierre sumario, 1.17-20); en la *Aquileida*, tópico de la enunciación temática e inspiración (*propositio* e *invocatio*, 1.1-3), continuación del tópico de la enunciación temática (*amplificatio* de *propositio* y declaración programática, 1.3-7), inspiración (invocación y apóstrofe a Apolo, 1.8-13), *laus principis* y *recusatio* (*laudatio* de Domiciano, 1.14-16 y *recusatio-excusatio*, 1.17-19).

<sup>133</sup> Cfr. *infra* pp. 105, nota 171.

<sup>134</sup> Donka (2003, pp. 445-446) ofrece una postura conciliadora de la discusión entre Kytzler (1960) y Schetter (1962), —si la *laudatio* de Domiciano es parte integral del proemio o una incorporación posterior— reconociendo la cualidad desmontable de este elemento y señalando que su inclusión u omisión era espontánea y determinada por la composición de la audiencia. Cfr. *Infra*, p. 105, nota 171.

La *propositio* y el estímulo divino son los elementos que conforman la primera sección del proemio:

Fraternas acies alternaque regna profanis  
decertata odiis sontesque euoluere Thebas  
Pierius menti calor incidit.

*Theb.* 1.1-3.

La combinación de estos dos elementos es una particularidad de los proemios homéricos, que en principio fijaron las tres acciones indispensables del hacer épico, cuyo orden posteriormente habría de ser invertido:

sane in tres partes dividunt poetae carmen suum: proponunt invocant narrant.  
plerumque tamen duas res faciunt et ipsam propositionem miscent invocationi, quod  
in utroque opere Homerus fecit; namque hoc melius est. Lucanus tamen ipsum  
ordinem invertit; primo enim proposuit, inde narravit, postea invocavit, ut est "nec si  
te pectore vates accipio". sane observandum est, ut non in omnibus carminibus numen  
aliquod invocetur, nisi cum aliquid ultra humanam possibilitatem requirimus.

Serv., *ad Aen.*, 1.8.2-10.<sup>135</sup>

Antes de Lucano, Virgilio ya había invertido el orden de estas acciones en la *Eneida*, al retardar la invocación a la musa hasta el final de su *propositio* (Verg. *Aen.*, 1.1-8).<sup>136</sup> A propósito de esto y de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, Brioso Sánchez (1998, p. 96) observa que "la invocación se convirtió en un factor puramente convencional, por tanto, utilizable, como mera pieza del proemio, ya sea en el enfático lugar inicial, ya sea después de este punto egregio". Esto también se manifiesta en los proemios flavios, donde Valerio Flaco (*Phoebe, mone*, 1.5) y Silio Itálico (*da, Musa*, 1.3) siguen esta tendencia; mientras que

---

<sup>135</sup> "Ciertamente los poetas dividen su poema en tres partes: presentan, invocan y narran. Sin embargo, muchas veces lo hacen en dos y mezclan la misma *propositio* con la invocación, lo que Homero hace en ambas obras, pues esto es mejor. No obstante, Lucano invierte el orden mismo, pues primero presenta, después narra, enseguida invoca, como "y si como vate te recibo en mi pecho". Ciertamente debe ser observado que no en todos los poemas se invoca a algún dios, excepto cuando requerimos algo más allá de la posibilidad humana".

<sup>136</sup> La estructura y tópicos del proemio de la *Farsalia* son: *propositio* (1.1-7); lamentación del poeta por el tema (1.8-32), constituida por el tópico del mundo al revés; *laudatio* de Nerón (1.33-38) interrumpida por una *amplificatio* de la *propositio* (1.38-43) y reanudada por su catasterismo (1.44-59); *consecratio* (1.50-52) y su futuro como regente del mundo (1.60-62), compuestos por el tópico de la *laus principis*; y, finalmente, invocación a Nerón (1.63), construida sobre el tópico de la inspiración.

Estacio, sigue, en principio, el modelo homérico; lo cual, además de revelar la dinámica imitativa de la épica flavia, también evidencia a qué precedente épico cada poeta es más afín.

En la *propositio* de la *Tebaida* —cuya finalidad es expositiva y cuya función básica es ubicar la definición del tema (Criado, 1996, p. 54)— el tópico de la enunciación temática se presenta mediante la enumeración de tres elementos sobre los que se espera que trate el poema: la contienda entre Polinices y Eteocles (*fraternas acies*, 1.1), el acuerdo fallido entre éstos de alternancia en el poder (*alterna regna profanis decertata odiis*, 1.1-2) —únicos elementos de temática fratricida— y el recuento de la culpabilidad de Tebas expresado mediante una prosopopeya (*sontes Tebas*, 1.2).

Aunque la *propositio* cumple mediante una declaración tradicional de contenido con la brevedad y claridad indispensables de este elemento propias de las *propositiones* de Homero y Virgilio (Lausberg, 1960, pp. 155-156, *apud* Schetter, 1962, p. 206),<sup>137</sup> sobresale que Estacio haya prescindido aquí de otros patrones formales particulares de dicho elemento. Éstos son: la hendíadis que se forma a partir de una estructura bimembre en la *Eneida* (*arma virumque*, 1.1) y en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (*prima ... freta pervia / fatidicamque ratem*, 1.1-2) —aunque sí incorpora el enclítico *-que*<sup>138</sup>— y la tradicional oración de relativo que amplifica bien el primer elemento temático —ya sea que esté en la primera sede métrica como en la *Ilíada* (Μῆνιν ... / ... ἦ μὲν Ἰὼν Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, 1.1-2) y en la *Odisea* (Ἄνδρα ... ὃς μάλα πολλὰ | πλάγχθη, 1.1-2) o inmediatamente después de ésta como en las *Púnicas* (*ordior arma quibus caelo se gloria tollit / Aeneadum, patiturque ferox Oenotria iura / Carthago*, 1.1-3)— o bien el segundo elemento que conforma la hendíadis —como en la *Eneida* (*virumque ... qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque venit / litora*, 1.1-3) y en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (*ratem, Scythici quae Phasidis oras / ausa sequi*

<sup>137</sup> Quint. *Inst.*, 4.1.34: *sed et illud, si breuiter et dilucide summam rei de qua cognoscere debeat indicarimus (quod Homerus atque Vergilius operum suorum principiis faciunt): nam is eius rei modus est ut propositioni similior sit quam expositioni, nec quo modo quidque sit actum sed de quibus dicturus sit orator ostendat* ["pero también, si revelamos breve y claramente el resumen del punto principal sobre el que se deba conocer, (como Homero y Virgilio lo hacen en los comienzos de sus obras), pues la manera de esto es que sea más parecido a una *propositio* que a una exposición, y que el orador no revele de qué manera algo sucedió, sino sobre qué va a hablar"].

<sup>138</sup> Criado (1998, p. 116) señala que probablemente el empleo del coordinante *-que* para unir aquí los tres miembros de la unidad sintáctica fue impuesto por la tradición.

*mediosque inter iuga concita cursus / rumpere flammifero tandem consedit Olympo, 1.2-4)*—

Acerca de los patrones tradicionales, Estacio innova la *propositio*, al exponer la materia de su poema mediante una enumeración más compleja de lo que aparenta, puesto que en cierta medida ésta es falsa, al suscitar en el lector la impresión ficticia de encontrarse ante la enumeración inmediata y exacta de lo que va a ser el contenido del poema (Criado, 1998, p. 115), pero sólo *fraternas acies* y con menos énfasis *alternaque regna profanis decertata odiis* van a ser tratados en el poema. Carrara (1986, pp. 146-148) señala que estos tres elementos no son aleatorios, ya que configuran una regresión de lo particular a lo universal, del efecto a la causa, un viaje hacia atrás en sentido cronológico, es decir, un *hýsterion próteron*, donde *fraternas acies* es el clímax de este episodio, *alternaque regna profanis decertata odiis* la causa próxima de la guerra fraternal y *sontes Thebas* la cadena de crímenes que acontecieron desde los orígenes de la ciudad; encuentra, por tanto, aquí “una accorta e studiata variazione rispetto alla tradizione epica”. Así, el argumento de la *Tebaida* por sí mismo se aleja del de la *Eneida* —cuya temática de conflicto entre enemigos externos es correcta tanto política como moralmente ante los ojos de Roma—, al narrar un hecho antinatural y condenable, es decir, la contienda entre dos hermanos (Pollman, 2001, pp. 14-15), y se aproxima más al de la *Farsalia* —cuya materia pesimista narra la disolución y decadencia de la República romana—.

Estacio enfatiza en el inicio su afinidad por el modelo lucaneo, pues Penwill (2013, pp. 29-30) apunta que en la *propositio fraternas acies* no sólo evoca *bella plus quam civilia* (1.1), sino que es un eco de *cognatas acies* (1.4), y que en *profanis odiis, sontesque Thebas* (1.2-3) también se alude a *iusque datum sceleri, rupto foedere, in commune nefas* (1.2,4,6), de modo que los primeros dos versos de la *Tebaida* están impregnados de imágenes de crimen y sacrilegio que evocan los primeros siete versos de la *Farsalia*.<sup>139</sup> Con esto Estacio se

<sup>139</sup> Luc. 1.1-7: *Bella per Emathios plus quam civilia campos / iusque datum sceleri canimus, populumque potentem / in sua uictrici conuersum uiscera dextra / cognatasque acies, et rupto foedere regni / certatum totis concussi uiribus orbis / in commune nefas, infestisque obuia signis / signa, pares aquilas et pila minantia pilis* ["Cantamos guerras más que civiles a través de los campos de Ematia y la justicia que ha sido entregada al crimen, y un pueblo poderoso que se ha volteado contra sus propias entrañas con su diestra vencedora, y armas consanguíneas y, una vez que se rompió la alianza del poder, la contienda con todas las fuerzas del orbe consternado para delito común, e insignias confrontadas a insignias hostiles, águilas iguales y picas que amenazan a picas"].



distingue de sus contemporáneos épicos, pues la elección temática de Valerio Flaco carece de connotaciones morales, y, Silio Itálico, siguiendo el modelo histórico y patriótico de la *Eneida*, se enfoca en el momento de mayor gloria de la República (Vessey, 1973, pp. 61-62).

Puesto que la temática griega del conflicto entre Polinices y Eteocles podía proyectarse como una cuestión cercana a los romanos a causa de la fundación de Roma a partir de la disputa entre Rómulo y Remo y, específicamente en el período de la dinastía flavia, por la suposición de cierta rivalidad entre Tito y Domiciano, Vessey se adelanta a posibles especulaciones respecto de si la *Tebaida* contenía implicaciones políticas y considera absurdo ver en los hijos de Edipo algún reflejo intencional de los hijos de Vespasiano.<sup>140</sup> Asimismo, justifica la elección de Estacio tanto por su contexto histórico como por razones literarias, de modo que identifica en la dinastía flavia, aludida en el proemio, la antítesis de la casa de Edipo y considera que "the *Thebaid* stresses the horrors of disruption and civil discord, into which Rome might fall again were it not for the continuity of rule established by Vespasian and maintained by Titus and Domitian" (1973, p. 64).<sup>141</sup> Por ello, consideramos más viable la propuesta de que la contienda entre Polinices y Eteocles, más allá de aludir a conflictos familiares de la dinastía, evoca la guerra civil entre Pompeyo y César (Penwill, 2013, p. 39).

La acción del poeta fue integrada en la *propositio* desde las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, pero en la formulación *propositio-invocatio* homérica que Estacio adopta en sus poemas dicha acción es el elemento que unifica el tópico de la enunciación temática con el tópico de la inspiración:

Pierius menti calor incidit, unde iubetis  
ire, deae?

*Theb.* 1.3-4.

---

<sup>140</sup> Cfr. Suet. *Tit.*, 9.3; *Dom.*, 2.3.

<sup>141</sup> Vessey (1973, pp. 62-64) considera que, al momento de escribir su *Tebaida*, Estacio tenía en mente los eventos acaecidos en el año 69, el año de los cuatro emperadores, es decir, los miembros corruptos de la dinastía julio-claudia y el fratricidio de Nerón quien ordenó envenenar a Británico, hijo legítimo de Claudio y heredero del poder junto con Nerón una vez que cumpliera la edad requerida (Cfr. Tac. *Ann.*, 13.15-17; Suet. *Nero.*, 32.2-3). Por otra parte, respecto de los argumentos de temática fratricida, aunque había otras dos opciones más (Rómulo y Remo, y Tiestes y Atreo), Vessey las considera poco viables, ya que la preferencia de Estacio por la épica mitológica descartó de inmediato la primera; mientras que la segunda fue descartada al ser considerada por el poeta mismo como materia típica de la tragedia. Cfr. *Silv.*, 5.3.96-97.

Aquí, dicho tópico presenta modificaciones notables respecto de la invocación homérica a las musas no sólo por la configuración de esta sección, sino también por las implicaciones literarias que se ocultan debajo de un estímulo divino y lo que en apariencia es una pregunta rapsódica tradicional.<sup>142</sup>

Al igual que en las *Púnicas* (*ordior*, 1.1), la selección semántica de Estacio para la manifestación de su acción como poeta (*incidit*, 1.3) se aleja del convencional *canere* —que sólo habrá de emplear en la *praeteritio* (*canam*, 1.4)— de la *Eneida* (*cano*, 1.1), de la *Farsalia* (*canimus*, 1.2) y de las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (*canimus*, 1.1) para optar por una construcción (*incidit euoluere*, 1.2-3), como en Apolonio de Rodas (ἀρχόμενος μνήσομαι, 1.1-2), que alude al despliegue de un volumen de la historia tebana. Sin embargo, a diferencia de Apolonio y de Silio Itálico, Estacio, mediante una variación flexiva del verbo de primera persona singular a tercera, no se asume como el agente directo de su poesía (*incidit*, 1.3), sino que sólo manifiesta su naturaleza pasiva (Rosati, 2002, p. 230), ya que la creación poética proviene de una fuerza externa (*Pierius calor*, 1.3).

Myers (2015, p. 31) señala, con acierto, que Estacio experimenta con formas tradicionales de invocación e inspiración para expresar su propia originalidad; esto se corrobora en *Pierius menti calor* (1.3), manifestación de inspiración insólita, cuya estructura presenta términos contradictorios.<sup>143</sup>

Dicha manifestación revela que la motivación fue impuesta al poeta mediante la pasión enviada por las musas, lo que contrasta con la tradicional plegaria o invocación en busca de ayuda para que la materia del poema sea transmitida al poeta como en la *Ilíada* (ἄειδε θεὰ, 1.1), en la *Odisea* (μοι ἔννεπε, Μοῦσα, 1.1), en la *Eneida* (*Musa mihi causas memora*, 1.8), en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (*Phoebe mone*, 1.5), en las *Púnicas* (*da Musa memorare*, 1.3) y en la *Aquileida* (*diva refer*, 1.3). Así, frente a los restantes poetas épicos, Estacio figura un tipo de estímulo divino, que contrasta con éstos y distingue entre poesía no inspirada en principio por voluntad de la deidad y que sólo habrá de serlo después

<sup>142</sup> Cfr. *infra*, pp. 98.

<sup>143</sup> "Statius seems to be problematizing the very issue of poetic inspiration with his use of ostensibly contradictory terms: *menti* recalls the assertion of personal choice, while *calor* and *incidit* suggest an outside source, the traditional frenzy of poetic inspiration". Myers, 2015, p. 33.

de la petición del poeta, y la poesía que sí lo es desde el inicio —distinción ya anteriormente señalada por Platón en *Ion*, 533e<sup>144</sup>—. Por tanto, aquí el poeta no sólo otorga a su poema la condición de poesía inspirada, sino que también inserta una afirmación orgullosa de criterio de calidad y de una condición de privilegio (Rosati, 2002. p. 229).

Schetter (1962, p. 206) considera que mediante el estímulo externo de motivación divina Estacio crea un autorretrato de poeta inspirado semejante al de Horacio con motivo de la *consecratio* de Augusto (*Quo me, Bacche, rapis tui | plenum?*, *Carm.*, 3.25.1-2<sup>145</sup>), puesto que en ambos casos los poetas se describen tomados por poderes que inspiran. Asimismo, Schetter señala que en éstos el ἐνθουσιασμός es ilustrado, a diferencia de lo que ocurre en Lucrecio 1.922-927<sup>146</sup> y Virgilio, *Georg.*, 2.475-476<sup>147</sup>, donde sólo es afirmado. Sin embargo, tanto éstos como Estacio en la *Tebaida* se atribuyen la posesión divina mediante la estructura de agente-paciente, en la que el agente es el poder intangible (*Pierius calor*, *Stat. Theb.*, 1.3; *suavem ... amorem Musarum*, *Lucret.* 1.924-925; *Musae ... ingenti amore*, *Verg. Georg.*, 2.476) y el paciente el poeta (*incidit*, *Stat., Theb.*, 1.3; *percussit*, *Lucret.* 1. 923; *percussus* *Verg. Georg.*, 2.476).

Una vez que el impulso de inspiración llega a Estacio sólo resta la orientación correcta de las musas para comenzar la narración; por ello, el poeta las cuestiona respecto del punto

<sup>144</sup> καὶ γὰρ αὐτὴ ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστ' αὐτὸ δύνασθαι ταῦτόν τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίστε ὄρμαθός μακρὸς πάνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἤρτηται· πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτὴ, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθός ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως ["Pues en efecto esta piedra no sólo induce los anillos de hierro, sino que incrusta en ellos una fuerza que puede hacer lo mismo que la piedra: atraer otros anillos, de modo que algunas veces una gran cadena de anillos de hierro pende perfectamente entre unos y otros. Una fuerza suspende a todos estos de aquella piedra. Asimismo, la Musa crea inspirados, y mediante éstos la cadena se sujeta de otros que están inspirados. Así los poetas épicos buenos, no por técnica, sino porque están inspirados y asidos fuertemente dicen todos esos hermosos poemas. Del mismo modo los buenos poetas líricos"].

<sup>145</sup> "¿Hacia dónde, Baco, lleno de ti me arrastras?".

<sup>146</sup> *sed acri | percussit thyrsos laudis spes magna meum cor | et simul incussit suavem mi in pectus amorem | Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti | avia Pieridum peragro loca nullius ante | trita solo* ["Una magna esperanza de gloria atravesó mi corazón con un tirso punzante, al mismo tiempo que infundió en mi pecho el dulce amor de las musas, instigado por éste ahora recorro con mi mente impetuosa los inaccesibles lugares de las Piérides nunca antes pisados por alguien"].

<sup>147</sup> *Me uero primum dulces ante omnia Musae, | quarum sacra fero ingenti percussus amore | accipiant* ["Pero a mí, primero, antes que todo me reciban las dulces musas, de quienes herido por un ingente amor celebro sus ritos"].

de partida adecuado ante un tema tan abundante (*unde iubetis ire, deae?*, 1.3-4). En este apóstrofe a las musas, Estacio se dirige a éstas como diosas (*deae*, 1.4), particularidad que de nuevo revela cierta afinidad con el primer modelo homérico, pues no sólo descarta la invocación a una deidad específica como en las *Argonáuticas* de Valerio (*Phoebe*, 1.5) y en las de Apolonio (Φοῖβε, 1.1), sino que también evita la invocación genérica tradicional a la musa —en forma plural, como al final del proemio de éste (Μοῦσαι, 1.22), o en singular como en la *Eneida* (*Musa*, 1.8), en las *Púnicas* (*Musa*, 1.3) y en la *Odisea* (Μοῦσα, 1.1)— para adoptar el modelo de la *Ilíada* (θεῶ, 1.1). No obstante, al igual que Apolonio (Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς, 1.22), Estacio convoca a las musas como inspiradoras de una elección bien definida (Carrara, 1986, p. 150), de ahí que tanto en las *Argonáuticas* como en la *Tebaida* éstas sean invocadas al final de la *propositio*, una vez que ya se estableció el tema.

Con esta invocación las musas son convocadas, en apariencia, para responder con autoridad una pregunta ante la que el poeta no tiene una respuesta adecuada (Carrara, 1986, p. 150), pero en la primera *amplificatio* de la *propositio* Estacio mismo habrá de responder dicha pregunta y delimitará el tema de su canto (*limes mihi carminis esto | Oedipodae confusa domus*, 1.15-17).<sup>148</sup> Así, Rosati considera este elemento, más que una invocación en busca de la inspiración, una solicitud de iluminación: “The appeal to the *deae* is not, therefore, from the formal point of view, a real *invocatio*, but merely a request for illumination on a point which is actually a mere detail of narrative economy. By putting on the conventional figures, the Muses, the poet is actually sketching a discourse about the organization of the poem and his own literary choices” (2002, p. 233).

Esta realización del tópico de la inspiración corrobora la cualidad ornamental y funcional (Criado, 1998, p. 122) de las invocaciones a las deidades en los proemios épicos. Pues los poetas simulan recurrir a las musas para enunciar el tema de su poema y se ocultan o figuran en un lugar secundario detrás de la voz divina—como en la *Ilíada* (Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος | οὐλομένην, 1.1-2), en la *Odisea* (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, 1.1), en las *Púnicas* (*da, Musa, decus memorare laborum | antiqua Hesperiae, quantosque ad bella creavit | et quot Roma viros*, 1.3-5) y en la *Aquileida* (*Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti | progeniem et patrio vetitam succedere caelo, | diva refer,*

<sup>148</sup> Cfr. *infra*, p. 103.

1.1-3)— o las invocan para que los asistan como fuentes de su materia —como en la *Eneida* (*Musa, mihi causas memora*, 1.8) y en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς, 1.22)— o para simular una condición especial que respalde su posición de poeta —como en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (*Phoebe, mone, si Cumaeae mihi conscia vatis / stat casta cortina domo, si laurea digna / fronte viret*, 1.5-7)—.

La pregunta rapsódica con la que Estacio se dirige a las musas es identificada por Race (1992, p. 21) como un recurso empleado para avanzar aún más en el tiempo y proporcionar las razones del evento en sí, como en la *Ilíada* (Τίς τάρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι; 1.8<sup>149</sup>). Asimismo, también señala que tales preguntas a veces pueden iniciar priameles que, finalmente, culminan en una elección correcta, pero a menudo son sólo preguntas retóricas.

En la *Tebaida* la pregunta *unde iubetis ire, deae?*, por un lado, promueve que se inicie el priamel de la *praeteritio*, donde se habrán de exponer los *primordia* de Tebas que contrastarán con el anuncio del tema a su favor y, por otro lado, comparte con la *Odisea* (τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν, 1.10<sup>150</sup>) y la pregunta de la *Teogonía* (ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι | ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἶπαθ', ὅτι πρῶτον γέενετ' αὐτῶν, 1.114-115) (Manasseh, 2017, p. 17)<sup>151</sup> la inquietud respecto del punto de partida (*unde*).

Por otra parte, mediante esta primera pregunta a las musas Estacio da a su epopeya una connotación performativa, simulando un diálogo con éstas semejante a los que se encuentran en los *Aitia* y el himno a Delos de Calímaco, así como en Píndaro (*I.*, 7.1-15).<sup>152</sup> Esto contribuye a generar en la audiencia la idea de que está participando en una actuación inspirada e improvisada o asistiendo al desarrollo de ésta (Donka, 2003, p. 439-440). Y sirve, además, para llamar la atención acerca de las relaciones de poder que se dan entre las musas y el poeta, que más adelante (1. 4-14 y 1.15-17) él mismo esclarecerá.

<sup>149</sup> "¿Qué dios los movió a pelear uno con otro?"

<sup>150</sup> "Desde algún punto de estas cosas, diosa, hija de Zeus, cuéntanos".

<sup>151</sup> "Cuenten esto Musas, que tienen moradas olímpicas, desde el comienzo y digan qué de esto sucedió primero".

<sup>152</sup> *Cfr. Infra*, p. 111, nota 179; p. 116, nota 194 ; p. 102, nota 167.

La segunda sección del proemio es una *praeteritio*, en la que se exponen los acontecimientos más sombríos de Tebas:

gentisne canam primordia dirae,  
Sidonios raptus et inexorabile pactum  
legis Agenoreae scrutantemque aequora Cadmum?  
longa retro series, trepidum si Martis operti  
agricolam infandis condentem proelia sulcis  
expediam penitusque sequar, quo carmine muris  
iusserit Amphion Tyriis accedere montes,  
unde graues irae cognata in moenia Baccho,  
quod saeuae Iunonis opus, cui sumpserit arcus  
infelix Athamas, cur non expauerit ingens  
Ionium socio casura Palaemone mater.

*Theb.*, 1.4-14.

Aquí, para contextualizar el episodio mítico seleccionado como argumento, Estacio simula dudar respecto del punto de partida de su poema enumerando los antecedentes sombríos de la culpabilidad de Tebas como distintos puntos posibles.

La *praeteritio* comienza con los orígenes de Tebas (*gentisne canam primordia dirae*, 1.4), donde *canere* revela la afinidad de Estacio por la tradicional acción virgiliana del poeta. Por otra parte, *canam* también es una marca de la autoría de Estacio que contrasta con la guía de las musas anteriormente subrayada en la *propositio* (*unde iubetis ire, deae?*, 1.3) (Myers S., 2015, p. 35).

Vessey (1973, p. 64) y Criado (1998, p. 116) concuerdan en que la función de los episodios de la *praeteritio* es demostrar las razones por las que Tebas es una *urbs nefanda* y, por tanto, *sons* (1.2). Los *primordia* de la ciudad se remontan a la historia de Agénor quien, después del rapto de su hija, Europa (*sidonius raptus*, 1.5<sup>153</sup>), ordenó a sus tres hijos no regresar sin haberla encontrado (*inexorabile pactum legis Agenorae*, 1.5-6<sup>154</sup>); consecuencia de esto fue el viaje errante de Cadmo en busca de un lugar dónde asentarse, después de haber

---

<sup>153</sup> Vid. Ov., *Met.*, 2.833-3.3; Sen., *Oed.*, 717. Manasseh, 2017, p. 18.

<sup>154</sup> Vid. Ov., *Met.*, 3.3 ss.; Apollod., 3.1. Criado, 1998, p. 119, nota 12.

fallado en la empresa que su padre le había asignado (*scrutantemque aequora Cadmum*, 1.6<sup>155</sup>).

Estacio también reconoce que tratar la fundación de Tebas y cómo fue poblada a partir de los dientes del dragón de la fuente de Ares, que Cadmo sembró (*agricolam infandis condentem proelia sulcis*, 1.8<sup>156</sup>), sería un recuento muy extenso (*loga retro series*, 1.7) — alusión a Ovidio, quien designó la historia de Tebas como *serie malorum* (*Met.*, 4.564. Criado, 2010, p. 855)—, al igual que si continuara (*expediam penitusque sequar*, 1.9) con el relato de todo lo que siguió a esto: la construcción de las murallas de la ciudad erigidas por el poder de la lira de Anfión (*quo carmine muris iusserit Amphion Tyriis accedere montes*, 1.9-10<sup>157</sup>); la ira de Baco contra Penteo por haber prohibido su culto en la ciudad (*unde irae cognata in moenia Baccho*, 1.11<sup>158</sup>); la infidelidad de Zeus con Sêmele y la venganza de Juno (*quod saevae Iunonis opus*, 1.12<sup>159</sup>); el crimen de Atamante, quien asesinó a su hijo Learco con una flecha (*cui sumpserit arcus infelix Athamas*, 1.12-13<sup>160</sup>), y el suicidio de su esposa Ino, que se arrojó a un acantilado con su otro hijo Melicertes en brazos (*cur non expauerit ingens Ionium socio casura Palaemone mater*, 1.13-14<sup>161</sup>).

Estos episodios circunscriben la contienda de Eteocles y Polinices (*fraternas acies alternaque regna profanis / decertata odiis*, 1.1-2) a una consecuencia derivada de las causas originales de la desgracia de Tebas. Así, esta realización del tópico de la etiología, donde confluyen la motivación humana y la divina en una sola unidad sin distinguir de forma precisa entre cada una, es una innovación que contrasta con sus precedentes épicos y con sus contemporáneos.

En los proemios homéricos, el tópico de la etiología se manifiesta en la *Iliada*, donde se distingue claramente cada tipo de motivación —la cólera de Aquiles contra Agamenón (ἔξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε | Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς, 1-6-7) y

<sup>155</sup> Vid. E. *Ph.*, 638 ss.; Ov. *Met.*, 3.10 ss.; Sen., *Oed.*, 731. Criado, 1998, p. 119, nota 12.

<sup>156</sup> Vid. E. *Ph.*, 657; Apollod., 3.5; Ov., *Met.*, 3,32 ss. Criado, 1998, p. 119, nota 12.

<sup>157</sup> Vid. Ov. *Ars.*, 3,323; Hor., *Ars.*, 394; Sen., *Herc.*, f., 262 ss., y *Phoen.*, 566 ss; Prop. 1.9.10 y Apollod., 3.5. Criado, 1998, p. 119, nota 12.

<sup>158</sup> Vid. Sen., *Phoen.*, 18 ss.; E. *Ba.* Criado, 1998, p. 119, nota 12.

<sup>159</sup> Vid. Apollod., 3,28; Ov., *Met.*, 3.564 y 4.420 ss.; V. Fl., 8.21 ss.; Sen., *Phoen.*, 23 ss. Criado, 1998, p. 119, nota 12.

<sup>160</sup> Vid. Ov., *Met.*, 3.313 ff; *Fast.*, 6.485 ff y Apollod., 3.4.3. Manasseh, 2017, p. 23.

<sup>161</sup> Vid. Ov., *Met.*, 4.529; 4.535 y 4.539-542. Manasseh, 2017, p. 18.

el designio de Zeus (Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, 1.5) (Río Torres-Murciano, 2011, p. 17)— y en la *Odisea*, donde la motivación humana y divina es referida únicamente mediante un evento: la suerte de los hombres que osaron comerse las vacas del Sol (γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο, | νήπιοι, οἱ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἡελίου | ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ. | τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν, 1.7-9<sup>162</sup>). En la *Eneida*, aunque se anticipa brevemente la motivación divina (*saevae memorem Iunonis ob iram*, 1.4), no se pregunta explícitamente por la causa del padecimiento de Eneas hasta la exhortación a la musa (*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso / quidue dolens regina deum tot uoluerit casus / insignem pietate uirum, tot adire labores / impulerit. tantaene animis caelestibus irae?*, Verg., *Aen.*, 1.8-11<sup>163</sup>). Un rasgo importante de estos dos proemios es que la manifestación del tópico de la etiología sirve para asentar el punto de partida por donde habrá de comenzar la narración del poema.

En Apolonio de Rodas y Lucano la manifestación del tópico de la etiología también difiere de la *praeteritio* de Estacio, pues el primero, después de la *propositio*, inserta una breve narración de contenido, donde la misión encomendada por Pelias a Jasón conforma la motivación humana y el oráculo la motivación divina,<sup>164</sup> mientras que Lucano, terminado el proemio, declara que habrá de comenzar la narración por las causas que generaron el

<sup>162</sup> "pues perecieron por sus propias locuras, infelices, comieron las vacas del Sol Hiperión, mas él les quitó el día de regreso".

<sup>163</sup> "Musa, recuérdame las causas, ¿por qué mandato divino la reina de los dioses ofendida impulsó al varón insigne en cuanto a piedad a recorrer tantas desgracias y emprender tantos trabajos? ¿los ánimos celestes tienen tanta ira?".

<sup>164</sup> Ap. Rh. 1.5-17: "Τοῖν γὰρ Πελῆς φάτιν ἔκλυεν, ὥς μιν ὀπίσω | μοῖρα μένει στυγερή, τοῦδ' ἀνέρος ὄντιν' ἴδοιτο | δημόθεν οἰοπέδιλον ὑπ' ἐννεσίησι δαμῆναι· | δηρὸν δ' οὐ μετέπειτα τεῆν κατὰ βάζιν Ἴησων, | χειμερίοιο ῥέεθρα κιῶν διὰ ποσσὶν Ἀναύρου, | ἄλλο μὲν ἐξεσάωσεν ὑπ' ἰλύος ἄλλο δ' ἔνερθεν | κάλλιπεν αὐθι πέδιλον ἐνισχόμενον προχοῆσιν· | ἴκετο δ' ἐς Πελῆν αὐτοσχεδόν, ἀντιβολήσων | εἰλαπίνης ἦν πατρὶ Ποσειδάωνι καὶ ἄλλοις | ῥέζε θεοῖς, Ἥρης δὲ Πελασγίδος οὐκ ἀλέγιζεν· | αἶψα δὲ τόνγ' ἐσιδὼν ἐφράσσατο, καὶ οἱ ἄεθλον | ἔντυε ναυτιλῆς πολυκηδέος, ὄφρ' ἐνὶ πόντῳ | ἦε καὶ ἀλλοδαποῖσι μετ' ἀνδράσι νόστον ὀλέσση ["Pues, Pelias había escuchado tal oráculo, a saber, que en el futuro le aguardaba un cruel destino, ser asesinado por los planes de aquel hombre de su pueblo al que viera con una sola sandalia. No mucho tiempo después, conforme a tu oráculo, Jasón, al cruzar a pie la corriente del tempestuoso río Anauco, salvó una del barro, pero a su vez perdió la otra sandalia retenida en el fondo del río. Llegó frente a Pelias para participar del festín que realizaba para su padre Poseidón y los otros dioses, mas no se preocupaba de Hera Pelásgide. Al instante de verlo lo comprendió y dispuso para él la recompensa de una penosa navegación, a fin de que, en el mar, en medio de hombres extranjeros perdiera su regreso"].



conflicto civil entre César y Pompeyo (*fert animus causas tantarum expromere rerum, / immensumque aperitur opus*, 1.67-68<sup>165</sup>).

Finalmente, entre los épicos flavios, sólo en el proemio de Silio Itálico se presenta dicho tópico, pero también de forma distinta, pues ahí el poeta mediante una recapitulación y prolepsis de los acontecimientos expresa la motivación humana de la guerra entre Roma y Cartago (Sil. 1.8-16).<sup>166</sup>

En la *Tebaida*, la realización del tópico de la etiología se aleja de los modelos épicos y se aproxima a Píndaro. En el priamel de la séptima *Ístmica* (Donka, 2003, p. 443),<sup>167</sup> éste simula oscilar entre diferentes puntos temáticos de la historia tebana mediante una serie de preguntas semejantes a las que descartan en Estacio los *primordia* de Tebas.

Por otra parte, la *praeteritio* de la *Tebaida* también contribuye a la delimitación de la materia del poema, aunque de forma negativa; por ello, diferimos de Criado (1996, p. 54) en que esta sección interrumpa la enunciación temática que, en su opinión, continúa en 1.15-17. Consideramos que la *propositio*, la *praeteritio* y la primera *amplificatio* de la *propositio* están intrínsecamente conectadas de tal forma que constituyen la *gradatio* ascendente en el que Estacio no sólo organiza el tema posible de la saga de Tebas (Carrara, 1986, p. 147) y contextualiza la disputa de los hijos de Edipo como consecuencia de la larga cadena de atrocidades tebanas, sino que también encierra rasgos de sus intenciones poéticas y programáticas.

<sup>165</sup> "Mi ánimo es impulsado a exponer las causas de tan grandes males, y ante mí se presenta un trabajo inmenso". Cfr. Luc. 1.67-182.

<sup>166</sup> Cfr. Cap. II, pp. 70-73.

<sup>167</sup> P. I., 7.1-15: Α' Τίνοι τῶν πάρος, ὃ μάκαιρα Θήβα, | καλῶν ἐπιχωρίων μάλιστα θυμὸν τεόν | εὐφρανας; ἤρα χαλκοκρότου πάρεδ' ῥον | Δαμάτερος ἀνίκ' εὐρυχαίταν | ἀντειλας Διόνυσον, ἢ χρυσῶ μεσονύκτιον | νείφοντα δεξαμένα τὸν φέρτατον θεῶν, | ὀπότη' Ἀμφιτρώωνος ἐν θυρέτ' ροις | σταθεὶς ἄλοχον μετῆλθεν Ἡρακλείοις γοναῖς; | ἢ ὄτ' ἀμφὶ πικ' ναῖς Τειρεσίαο βουλαῖς; | ἢ ὄτ' ἀμφ' Ἴόλαον ἱππόμητιν; | ἢ Σπαρτῶν ἀκαμαντολογχᾶν; ἢ ὄτε καρτερᾶς | Ἄδραστον ἐξ ἀλαλᾶς ἄμπεμψας ὀρφανόν | μυρίων ἐτάρων ἐς Ἄργος ἵππιον; | ἢ Δωρίδ' ἀποικίαν οὐνεκεν ὀρθῶ | ἔστασας ἐπὶ σφυρῶ | Λακεδαιμονίων, ἔλον δ' Ἀμύκ' ἰλας | Αἰγεῖδαι σέθεν ἔκγονοι, μαντεύμασι Πυθίοις; ["¿Con cuál de tus bellos sucesos ¡oh dichosa Tebas! regocijaste tanto tu ánimo? ¿Acaso fue cuando sacaste a la luz a Dionisio de amplia cabellera, compañero de Deméter en el sonido del bronce? ¿O cuando recibiste a medianoche mientras nevabas oro al mejor de todos los dioses, tan pronto como estando de pie él en las puertas de Anfitríon, en su esposa sembró su linaje? ¿O con los prudentes consejos de Tiresias? ¿O con Yolao, experto en la equitación? ¿O con los espartanos incansables en la batalla? ¿O cuando del vehemente grito de guerra apartaste a Adrasto, privado de innumerables compañeros, hacia Argos, rica en caballos? ¿O por causa de que levantaste una colonia doria en sólido tobillo de los Lacedemonios, y tomaron a Amiclas, los Egidas nacidos de ti conforme a los oráculos pitios?"].

Rosati (2002, p. 231) señala que en la *praeteritio* la figura del poeta contrasta con la función que éste ya había asignado a las musas (*unde iubetis ire, deae?*, 1.3-4), pues aquí él delinea los límites de su poema y su figura, en principio, pasiva, se redime y revela un conflicto entre sus intenciones artísticas y la tradición:

The poet-Muse relationship [...] is a field of potencial tensions between different forces (the poet's own artistic intentions, the literary tradition, the material circumstances conditioning the poet's work, etc.). All these exert a conditioning influence on the process of artistic creation.

Rosati, 2002, p. 232.

La *praeteritio* tebana es un elemento novedoso, no sólo por ser la única en su tipo que expresa el tópico de la etiología,<sup>168</sup> sino también por manifestar cierto conflicto en la relación del poeta con las musas y revelar parte del plan perfectamente armado del poema (episodios que se descartan y contrastan con la delimitación de la materia en 1.15-17). Pone esto la determina como un componente programático que se distingue de la tradición, al ocupar un lugar en el proemio, una sede inicial, y no desplazarse al interior del poema (Conte, 1992, p. 157).

Una vez que termina el recuento de los episodios sombríos de Tebas, Estacio de nuevo se centra en el tópico de la enunciación temática y comienza a delimitar la materia de su *Tebaida*, pues responde a la pregunta rapsódica dirigida a las musas. De modo que consideramos esta sección una primera *amplificatio* de la *propositio*:

atque adeo iam nunc gemitus et prospera Cadmi  
praeteriisse sinam: limes mihi carminis esto  
Oedipodae confusa domus

*Theb.*, 1.15-17.

Aunque la delimitación de la materia del poema hasta este punto del proemio resulta necesaria frente al contenido expuesto en la *praeteritio*, la declaración de Estacio resulta

---

<sup>168</sup> La *praeteritio* de las *Geórgicas* (3.3-8) difiere de la de la *Tebaida* en que está conformada por el tópico de las *res novae* y no por el de la etiología —las alusiones a Euristeo, Busiris, Hylas, Latona, Hipodamíaa y Pélope, todos ellos episodios mitológicos que fueron tratados por autores anteriores como Calímaco, Apolonio de Rodas, Teócrito y Nicandro, no constituyen antecedentes del tema de Virgilio, sino referencias que se contraponen a éste—. Con posterioridad a Estacio se encuentra una *praeteritio* proemial en las *Cinegéticas* de Nemesiano (15-47).

todavía imprecisa, pues, la afligida casa de Edipo es un tema conformado por más de un episodio tortuoso.

El primer hemistiquio de 1.17 (*Oedipodae confusa domus*), además de adscribir el poema a la estética homérica señalada por Horacio (Carrara, 1986, p. 149),<sup>169</sup> es una postura poética (Schetter, 1962, p. 207) que manifiesta el rechazo del poeta por el poema épico de ascendencia cíclica, pues marca un distanciamiento respecto de Antímaco de Colofón, al consumarse aquí el rechazo de los *primordia* tebanos, entre los que se encuentra el rapto de Europa (*sidonios raptus*, 1.5), punto de partida del poema de aquél.<sup>170</sup>

Antes de la segunda *amplificatio* de la *propositio* se encuentra el tópico de la *laus principis*, cuyas secciones son: *laudatio* de Domiciano y *excusatio* (1.17-22), *consecratio* y *catasterismo* del emperador (1.22-31), así como la *recusatio* (1.32-33):

quando Itala nondum  
signa nec Arctos ausim spirare triumphos  
bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histurum  
et coniurato deiectos uertice Dacos  
aut defensa prius uix pubescentibus annis  
bella Iouis. tuque, o Latiae decus addite famae  
quem noua maturi subeuntem exorsa parentis

<sup>169</sup> Hor., *Ars.*, 140-152: *quanto rectius hic, qui nil molitur inepte | 'dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae | qui mores hominum multorum vidit et urbes.' | non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem | cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat, | Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdim; | nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri | nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo: | semper ad eventum festinat et in medias res | non secus ac notas auditorem rapit et quae | desperat tractata nitescere posse relinquit | atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, | primo ne medium, medio ne discrepet inum* ["Cuánto mejor el que no hace nada absurdo. 'Dime, Musa, acerca del hombre que después de los tiempos de la capturada troya vio costumbres de muchos hombres y ciudades'. No piensa en sacar humo del fulgor, sino del humo la luz, para mostrar después bellos prodigios: Antífates y Escila y, con el Cíclope, Caribdis. No comienza el retorno de Diomedes a partir de la muerte de Meleagro ni la guerra troyana a partir del huevo gemelo. Siempre se apresura hacia el desenlace y lleva consigo al auditorio a la mitad del relato, como si lo conociera. Deja las cosas tratadas de las que no tiene esperanza de poder dar brillo; y así finge y mezcla las cosas falsas con las verdaderas, para que del comienzo no discrepe el medio, ni del medio el fin"].

<sup>170</sup> "Bekanntlich hatte Antimachos von Kolophon sein Thebaisepos mit der Entführung der Europa eingeleitet, und so wird der von Statius zunächst anscheinend in Erwägung gezogene, aber sogleich wieder verworfene Beginn seines Werkes mit den *Sidonii raptus* kein Zufall sein. Der ganze Abschnitt bedeutet demnach nicht nur eine Selbstdarstellung des vom Musenwahn ergriffenen und schöpferisch suchenden Dichters, sondern zugleich auch eine indirekte Absage an die extensive Darstellung der Vorgeschichte, wie sie für das Werk des griechischen Vorgängers charakteristisch war, und ein Bekenntnis zur homerisch-vergilischen Exordialechnik *a mediis vel ultimis*". Schetter, 1962, p. 207.

aeternum sibi Roma cupit (licet artior omnes  
 limes agat stellas et te plaga lucida caeli,  
 Pliadum Boreaeque et hiulci fulminis expers,  
 sollicitet, licet ignipedum frenator equorum  
 ipse tuis alte radiantem crinibus arcum  
 imprimat aut magni cedat tibi Iuppiter aequa  
 parte poli), maneat hominum contentus habenis,  
 undarum terraeque potens, et sidera dones.  
 tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro  
 facta canam

*Theb.*, 1.17-33.

Kytzler (1962, pp. 337-340) conjeturó que esta sección fue una incorporación posterior a la elaboración del proemio con motivo de su recitación pública frente al emperador, lo que generó una discusión en torno a la integridad artística del proemio y también respecto de su datación. Sin embargo, seguimos la postura de Donka (2003, pp. 445-446), que reconoce el elogio al emperador como una sección desmontable.<sup>171</sup> Además, considerando que el tópic

<sup>171</sup> Kytzler (1960) identifica que el primer hemistiquio del verso decimoséptimo (*Oedipodae confusa domus*) se ensambla métrica y sintácticamente a la perfección con el segundo hemistiquio del verso trigésimo tercero (*satis arma referre*) y considera que *quando* (1.17) une dos cadenas de pensamiento diferentes de manera holgada e imperfecta (*limes mihi carminis esto | Oedipodae confusa domus* [1.16-17] *quando Itala nondum | signa nec Arctos ausim spirare triumphos* [1.17-18]), de modo que la *laudatio* de Domiciano irrumpe abruptamente la estructura del proemio y se inserta de forma insatisfactoria e imperfecta. Para Kytzler el motivo de la incorporación de la *laudatio* fue la participación de Estacio en el *certamen capitolium* del 90; sin embargo, la datación de dicha participación todavía es incierta, las alternativas de ésta se restringen al 90 y 94, pues los *certamina*, introducidos por Domiciano en el 86, acontecían cada cuatro años (Cfr. Suet., *Dom.*, 4. Galli, 2013, p. 63, nota, 31). Vollmer (1898) opta por 90, mientras que Legras (1907, 343), Frère (1944, XVIII), Schanz / Hosius (1935, 532) consideran el 94 como la fecha más probable. Con base en esto Kytzler sigue a la crítica en lo relativo a las fechas de inicio y de conclusión de la *Tebaida* —a saber, que la fase de inicio de la composición del poema fue en los años 70/80 y el fin de redacción en los años 91/92— pero propone para la incorporación de la *laudatio* el período entre los años 89 y 92. Schetter (1962), detractor de Kytzler, defiende la unidad absoluta del proemio, pues, además de considerar increíble que la *laudatio*, de haber sido incorporada sólo con pretexto de una recitación específica, no fuera retirada para la publicación de la obra, considera que el proemio está en perfecto equilibrio con una estructura rigurosamente balanceada, pues la construcción en 1.16-17 (*limes mihi carminis | esto Oedipodae confusa domus*) mantiene una relación paratáctica con la construcción en 1.15 (*gemitus et prospera Cadmi praeterisse sinam*), demarcando así el círculo mitológico tebano, y una relación hipotáctica con la construcción en 1.17 (*quando Itala nondum signa*), demarcando lo mitológico de la epopeya nacional de historia contemporánea, de modo que 1.16-17 se asigna sintáctica y análogamente con las dos construcciones y desde el punto de vista lingüístico no hay ruptura alguna en la construcción del proemio. Respecto de esta discusión Donka, (2003, pp. 445-446) ha ofrecido una postura reconciliadora, al señalar que ha pasado desapercibida una característica notable del problema, a saber, que la *laudatio* es desmontable, por lo que su inclusión u omisión en el proemio podría haberse determinado de forma espontánea dependiendo de la composición de la audiencia. Seguimos a Donka porque, si bien reconocemos el ensamblaje perfecto de

de la *laus principis* es un elemento particular de los proemios de época imperial —*Geórgicas* (1.25-40 y 3.16-20), *Farsalia* (1.33-63), *Argonáuticas* (1.7-21) y *Aquileida* (1. 14-19)— que no procede de los proemios homéricos, podría pensarse que su omisión en determinadas circunstancias haría entroncar el proemio de la *Tebaida* con la tradición más antigua.

En la *Tebaida* el tópico de la *laus principis* comienza con la alabanza de las hazañas militares del emperador, al igual que en el proemio de Valerio Flaco (*tuque o pelagi cui maior aperti | fama, Caledonius postquam tua carbasa vexit | Oceanus Phrygios prius indignatus Iulos*, 1.7-9), pero a diferencia de las *Argonáuticas*, en las que dicha alabanza sirve de preámbulo para congraciarse con Vespasiano y así solicitar su reconocimiento (*eripe me populis et habenti nubila terrae, | namque potest*, 1.10-11) y su favor (*veterumque fave veneranda canenti*, 1.11-12), Estacio no enaltece las hazañas de Domiciano para buscar algún tipo de reconocimiento o favor de éste, sino para introducir de forma sutil su *excusatio* por no ser sus hazañas la materia de este poema:

quando Itala nondum  
signa nec Arctos ausim spirare triumphos  
bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum  
et coniurato deiectos uertice Dacos  
aut defensa prius uix pubescentibus annis  
bella Iouis.

*Theb.*, 1.17-22.

Aquí, *nondum ausim spirare* es la *excusatio* mediante la que Estacio se justifica para no tratar los *signa Itala* y los *Arctos triumphos* de Domiciano, puesto que aún le falta valor para

---

hemistiquios en 1.17 y 1.33, descubierto por Kytzler y concordamos con la explicación lingüística de Schetter, así como con su razonamiento en torno a la publicación del poema, consideramos que el tópico del elogio al emperador es un elemento fundamental de los proemios flavios que difícilmente podría haber sido omitido por el poeta, quien incluso lo mantuvo en el proemio de su *Aquileida* (1.14.16). Por ello, creemos estar frente a una innovación en la estructura tradicional del proemio que, de acuerdo con el momento y la audiencia, podía haber constado de veintinueve versos o de cuarenta y cinco. Por otra parte, respecto de las cuestiones cronológicas, concordamos, al igual que Kytzler, con la crítica, unánime hasta el momento, que fija el inicio de la obra en los años 70/80 y como límite de redacción los años 91/92, con base en la alusión en el proemio al doble triunfo de Domiciano del 89 sobre los catos y los dacios, su campaña en el Danubio del 92 y la omisión de su campaña contra los dacios del 93. Respecto de la *laudatio* de Domiciano, creemos que, si bien su incorporación pudo ser determinada con motivo de la recitación del poema en el *certamen capitolinum*, su datación todavía resulta incierta a tal punto que no hay más estudios recientes que contradigan o apoyen la propuesta de Kytzler —a saber, que la *laudatio* fue interpolada entre el año 89 y el 92—.

cantar tales episodios. Esta declaración, que en principio podría considerarse una *recusatio*, no lo es en sentido estricto, puesto que la *recusatio* flavia consiste en preferir un tema mítico a las hazañas del emperador —tema histórico de tintes panegíricos— como Estacio habrá de hacer más adelante (*tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro / facta canam: nunc tendo chelyn; satis arma referre / Aonia*, 1.32-34). Así, aunque en esta *excusatio* se manifiesta el aplazamiento temporal (*nondum*, 1.17) —que también aparecerá después (*tempus erit*, 1.32)— propio de la *recusatio*, como señala Myers (2015, p. 38) a propósito de Virgilio (*mox tamen ardentis accingar dicere pugnas / Caesaris et nomen fama tot ferre per annos, Georg.*, 3.46-48<sup>172</sup>), no resulta suficiente para considerar esta sección como tal, puesto que sólo después del catasterismo y de la *consecratio* de Domiciano habrá de anteponerse la materia mitológica (*arma Aonia*, 1.33-34) a la histórica (*tua facta*, 1.33), que remitirá a los *Itala signa*.

Las hazañas militares de Domiciano que aquí se elogian, por su orden de aparición, forman un *hýsterion próteron*, pues primero se alude a la celebración de su doble triunfo sobre los catos y los dacios en el 89 (*bis iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum*, 1.19) mediante el anafórico *bis*, que refiere al hecho de que estos pueblos fueron derrotados en más de una ocasión (Manasseh, 2017, p. 26). Al haber acaecido estos dos eventos en el 83 y 86 respectivamente, éstos fueron los triunfos del emperador más cercanos a la fecha de composición del poema.<sup>173</sup> En segundo lugar se encuentra el verso 20 (*coniurato deiectos vertice Dacos*, 1.20) que, además de ser una alusión a las *Geórgicas* (*coniurato descendens Dacus ab Histro*, 2.497<sup>174</sup>) (Pagán, 2015), creemos que también se refiere a uno de los tantos enfrentamientos previos que se tuvieron con los dacios; esto es factible tanto por el anafórico *bis* como por el testimonio de Marcial (Manasseh, 2017, p. 26), donde éste afirma que el emperador los derrotó tres veces.<sup>175</sup> Por último, se menciona la primera hazaña militar de

<sup>172</sup> "Sin embargo, después me dispondré a cantar las ardientes contiendas de César y a llevar su nombre mediante la fama por tantos años".

<sup>173</sup> Cfr. Suet., *Dom.*, 6.1; Tac., *Agr.*, 36. Manasseh, 2017, p. 26.

<sup>174</sup> "El dacio, derribado del Istro conjurado".

<sup>175</sup> Mart., 9.101.10-17: *Haec minor Alcides: maior quae gesserit, audi, / Sextus ab Albana quem colit arce lapis. / Adseruit possessa malis Palatia regnis, / Prima suo gessit pro Iove bella puer; / Solus Iuleas cum iam retineret habenas, / Tradidit inque suo tertius orbe fuit; / Cornua Sarmatici ter perfida contudit Histri* ["Esto, el Alcida menor; escucha lo que hizo el mayor, a quien la sexta miliar venera desde la ciudadela albana. Defendió el Palatino que había sido ocupado por reinados malignos; siendo niño combatió por su Júpiter sus primeras contiendas, cuando solo ya retenía sus riendas julias; las entregó y fue el tercero en su esfera; tres veces abatió los pérfidos cuernos del Istro sarmático"].

Domiciano cuando éste aún joven defendió el templo de Júpiter Óptimo Máximo en el Capitolio de los partidarios de Vitelio en el 69 (*defensa prius vix pubescentibus annis | bella Iovis* 1.21-22).<sup>176</sup>

La incorporación de estas hazañas, además de enmarcar la *excusatio* del poeta, permite hacer visible al emperador (Schetter, 1962, p. 209), de manera que, después de esto, Estacio ya puede dirigirse a él directamente. Así el segundo apóstrofe, que contiene el catasterismo y la *consecratio* de Domiciano, se abre de forma armónica:

tuque, o Latiae decus addite famae  
quem noua maturi subeuntem exorsa parentis  
aeternum sibi Roma cupit (licet artior omnes  
limes agat stellas et te plaga lucida caeli,  
Pliadum Boreaeque et hiulci fulminis expers,  
sollicitet, licet ignipedum frenator equorum  
ipse tuis alte radiantem crinibus arcum  
imprimat aut magni cedat tibi Iuppiter aequa  
parte poli).

*Theb.*, 1.22-31.

Una vez que Domiciano se ha hecho visible, Estacio emplea la estructura *tuque* para hacer la transición a este nuevo apóstrofe y así poder dirigirse directamente al emperador. El uso de esta estructura es un reflejo del apóstrofe a Vespasiano en Valerio Flaco (*tuque o pelagi cui maior aperti | fama...*, 1.7 ss.). Sin embargo, en la *Tebaida* el apóstrofe a Domiciano no encierra ninguna petición, sino que tiene como único fin exhortar a éste a que permanezca por más tiempo en la tierra antes de que su *consecratio* y catasterismo se lleven a cabo.

Antes de exhortar a Domiciano, Estacio de nuevo lo elogia; primero, al denominarlo *Latiae decus addite famae* (1.22) y, después, al asegurar, mediante la prosopopeya de Roma, que el imperio lo requiere como su dirigente eternamente (*aeternum sibi Roma cupit*, 1.25). Por otra parte, aquí también es elogiado Vespasiano, pues, al mencionar que Domiciano sigue los inicios de su padre (*quem noua mature subeuntem exorsa parentis*, 1.23), se sugiere que

---

<sup>176</sup> Cfr. Mart. 9.101.11 ss.; Stat., *Silv.*, 1.1.79; Sil. 9.609. Manasseh, 2017, p. 26.

el hijo menor ascendió directamente al poder omitiendo el reinado de Tito (Manasseh, 2017, p. 27) y que el mandato del padre fue favorable, de modo que el de su hijo, que lo sigue de cerca, también habrá de serlo.

En esta sección el poeta exhorta a Domiciano para que habite la tierra por más tiempo antes de su *consecratio* y para que ascienda a los astros (*maneas hominum contentus habenis / undarum terraeque potens, et sidera dones*, 1.30-31). Este tipo de exhortación no es única en la poesía de Estacio (Manasseh, 2017, p. 27),<sup>177</sup> ni un elemento novedoso literario de éste, pues ya estaba presente en Horacio, en Marcial y en Silio Itálico (Manasseh, 2017, p. 27).<sup>178</sup>

<sup>177</sup> Stat. *Silv.*, 1.1.105-107: *certus ames terras et quae tibi templa dicamus. / ipse colas; nec te caeli iuuet aula, tuosque / laetus huic dono videas dare tura nepotes* ["Que ciertamente ames las tierras y que tú mismo habites los templos que para ti hemos consagrado; que no te agrade la estancia del cielo y observes, contento, que tus nietos ofrecen incienso ante esta ofrenda"]; 4.1.17-22: *'salve, magne parens mundi, qui saecula mecum / instaurare paras, talem te cernere semper / mense meo tua Roma cupit; sic tempora nasci, / sic annos intrare decet. da gaudia fastis / continua; hos umeros multo sinus ambiat ostro / et properata tuae manibus praetexta Minervae* ["Salve, magno padre del mundo, que junto conmigo te dispones a instaurar los siglos; tu Roma desea siempre contemplarte tal cual en mi mes; así es conveniente que nazcan los tiempos, así que inicien los años. Da a los fastos continuos gozos; que los pliegues rodeen tus hombros de mucha púrpura y la pretexto que tienen dispuestas las manos de tu Minerva"]; 4.1.34-39: *flectere tamen precibusque senatus / permittes hunc saepe diem. manet insuper ordo / longior, et totidem felix tibi Roma curules / terque quaterque dabit. mecum altera saecula condas, / et tibi longaeui renovabitur ara parentis* ["Sin embargo, te permitirás doblegarte a menudo ante los ruegos del senado. Un orden más largo te aguarda y Roma, feliz, te otorgará tantas sillas curules tres y cuatro veces. Junto conmigo establecerás otros siglos y el ara del longevo padre será renovada por ti"]; 4.2.57-62: *Di tibi (namque animas saepe exaudire minores / dicuntur) patriae bis terque exire senectae / annuerint fines. rata numina miseris astris, / templaque des habitesque domos. saepe annua pandas / limina, saepe novo Ianum lictore salutes, / saepe coronatis iteres quinquennia lustris* ["Que los dioses (pues se dice que algunas veces escuchan las almas menores) te concedan traspasar dos y tres veces los límites de tu vieja patria. Que envíes las deidades que han sido ratificadas hacia los astros, les otorgues templos y habites tus aposentos. Que muchas veces abras los umbrales anuales, que muchas veces saludes a Jano con tu nuevo lictor, que muchas veces renueves los quinquenios con lustris coronados"]; 4.3.159-163: *scandes belliger abnuesque currus; / donec Troicus ignis et renatae / Tarpeius pater intonabit aulae, / haec donec via te regente terras / annosa magis Appia senescat* ["Ascenderás beliger y rechazarás el carro, mientras haya fuego troyano y resonará el padre tarpeyo en sus renacidos palacios, hasta que, gobernando tú las tierras, esta vía envejezca más que Apia la de muchos años"].

<sup>178</sup> Hor., *Carm.*, 1.2.45-52: *serus in caelum redeas diuque / laetus intersis populo Quirini, / neve te nostris vitiis iniquum / ocior aura / tollat: hic magnos potius triumphos, / hic ames dici pater atque princeps, / neu sinas Medos equitare inultos / te duce, Caesar* ["Que vuelvas tardíamente al cielo y durante largo tiempo permanezca en el pueblo de Quirino; y que no te arrebatte hostil un aura más rápida por causa de nuestros vicios. Que aquí ames mejor los magnos triunfos, que aquí, seas llamado padre y príncipe; y no permitas cabalgar impunes a los medos, siendo tú guía, César"]. Mart., 4.1.5-10: *Hic colat Albano Tritonida multus in auro / Perque manus tantas plurima quercus eat; / Hic colat ingenti redeuntia saecula lustris / Et quae Romuleus sacra Tarentos habet. / Magna quidem, superi, petimus, sed debita terris: / Pro tanto quae sunt improba vota deo?* ["Que éste [Domiciano] honre mucho a la Tritónida en el oro albano y pase por tan grandes manos mucha encina. Que éste honre los siglos que vuelven después de un largo lustro y los sacros ritos que tiene la Tarento de Rómulo. Ciertamente, dioses, pedimos magnas cosas, pero debidas a la tierra, ¿qué votos son impíos en favor de tan grande dios?"]. Sil., 3.609-611: *nec te terruerint Tarpei culminis ignes: / sacrilegas inter flammas seruabere terris. / nam te longa manent nostri consortia mundo* ["Y que no te atemorizen los fuegos del templo tarpeyo:



Pero a diferencia de lo que ocurre en éstos —a excepción de Horacio que incorpora el catasterismo— Estacio añade la *consecratio* de Domiciano, elemento inusual en este tipo de exhortaciones, pero propia del tópico de la *laudatio principis* en los proemios —*Georg.* (1-25.31; 1.32-35; 3.13-16); *F.* (1.50-62 y 1.44-50) y en *V. Fl.* (1.15-16 y 1.16-20)—.

La *consecratio* de Domiciano es anticipada a propósito del anuncio de los dones que éste recibirá como deidad:

licet artior omnis  
 limes agat stellas et te plaga lucida caeli,  
 Pleiadum Boreaque et hiulci fulminis expers,  
 sollicitet, licet ignipedum frenator equorum  
 ipse tuis alte radiantem crinibus arcum  
 imprimat aut magni cedat tibi Iuppiter aequa  
 parte poli), maneas hominum contentus habenis,  
 undarum terraeque potens, et sidera dones.

*Theb.*, 1.24-31.

Manasseh (2017, pp. 27-28) considera que esta sección encierra una analogía del emperador con Faetón; aunque su interpretación pueda tener fundamento en que, si Domiciano quiere, podría conducir el carro del Sol al igual que el hijo de éste (*licet ignipedum frenator equorum / ipse tuis alte radiantem crinibus arcum / imprimat*, 1.27-29), diferimos de su interpretación. Consideramos que aquí Estacio sólo anticipa la *consecratio* y, como parte de ésta, el catasterismo del emperador con el fin de exhortar a Domiciano para que habite por más tiempo la tierra (*maneas*, 1.30), aunque éste pueda tener un lugar en el cielo (*licet artior omnes / limes agat stellas et te plaga lucida caeli / Pleiadum Boreaque, hiulci fulminis expers / sollicitet*, 1.24-27) ya sea el lugar que ocupa el Sol (*licet ignipedum frenator equorum / ipse tuis alte radiantem crinibus arcum / imprimat*, 1.27-29), ya el lugar que ahora ocupa Júpiter (*aut magni cedat tibi Iuppiter aequa / parte poli*, 1.29-30).

En la *laus principis* es frecuente que el poeta busque la inspiración del emperador — como en la *Farsalia* (*tu satis ad uires Romana in carmina dandas*, 1.66) y en las

---

serás salvado de entre las llamas sacrílegas para el bien de las tierras. Pues te aguarda un largo período de poder en el mundo junto con nosotros."].

*Argonáuticas* (*nunc nostra serenus / orsa iuues, haec ut Latias vox impleat urbes*, 1.20-21)—o su venia para comenzar el hacer poético —como en la *Aquileida* (*da veniam ac trepidum patere hoc sudare parumper / pulvere*, 1.17-18)—. Este elemento sin correspondencia en la *Tebaida* es un rasgo importante para apoyar la hipótesis conciliadora de Donka (2003, p. 445), pues ésta justificaría el hecho de que en ninguna parte del proemio Estacio se dirige a Domiciano como fuente de inspiración. Así, el objetivo de este tópico sería únicamente conseguir la *captatio benevolentiae* del emperador en un momento preciso. De igual manera, la *recusatio*, que sigue al tópico del elogio al emperador, se incluiría en un momento determinado, en el que el poeta necesitara justificar su preferencia por un tema mítico sobre los triunfos de Domiciano:

tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro  
facta canam: nunc tendo chelyn satis arma referre  
Aonia

*Theb.*, 1.32-34.

La *recusatio* flavia, que consiste en preferir un tema mítico a las hazañas del emperador, es el resultado de la evolución de un recurso estilístico que Galli (2013, p. 55) define de la siguiente manera:

*Recusatio* is a stylistic device through which the poet refuses to devote himself to a lofty genre of poetry like tragedy or epic (according to Aristotle's classification of literary genres affirming their excellence [Arist., *Po.*, 1449a ss]), preferring humbler ones, like lyric or elegy, as they are more suitable to himself.

El uso de tal recurso, manifestado por primera vez en los *Aitia* (Call., *Aet.*, fr. 1.1-6) (Galli, 2013, p. 55.)<sup>179</sup> —donde Calímaco fijó el contraste entre *genus grande* y *genus tenue* a

<sup>179</sup> .....]ι μοι Τελχῖνες ἐπιτρύζουσιν ἀ[οιδῆ, | νήϊδε]ς οἱ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι, | εἵνεκε]ν οὐχ ἔν ἄεισμα διηνεκῆς ἢ βασιλ[η | .....]ας ἐν πολλαῖς ἦνυσα χιλιάσιν | ἦ.....].ους ἥρωας, ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[ίσσω | παῖς ἄτ]ε, τῶν δ' ἐτέων ἠ δεκά[ς] οὐκ ὀλίγη ["Sobre mí y mi poesía los Telquines, ignorantes y no queridos por la Musa, murmuran porque no realicé un poema continuo en muchos millares sobre reyes o héroes, pero como un niño doy vueltas en un poema requeño siendo no pocas las décadas de mis años"]. 1.19-24: μηδ' ἀπ' ἐμεῦ διφᾶ]τε μέγα ψοφέουσιν ἀοιδῆν | τίκτεσθαι· βροντᾶ]ν οὐκ ἐμόν, [ἀλλὰ] Διός.· | καὶ γὰρ ὄτ]ε πρ[ώ]τιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα | γούνασι]ν, Α[πό]λλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος:· | '.....]...ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὄτι πάχιστον | θρέψαι, τῆ]ν Μοῦσαν δ' ὡγαθὲ λεπταλέην· ["Ni busques de mí una canción que resuene profundamente. El trueno no es mío, sino de Zeus. Pues cuando puse en mis rodillas por primera vez una tablilla, Apolo licio me dijo: 'Poeta, nutre la ofrenda que es más gorda, pero, amigo mío, a la Musa, fina'"]. 1.25-28 πρὸς δέ σε] καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι | τὰ στεῖβε]ιν, ἐτέρων ἴχνια μὴ καθ' ὀμά | δίφρον ἐλ]ᾶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ

propósito de la orden de Apolo de que evitara un poema hexamétrico y cultivara un género más ligero—, creció en la literatura latina, especialmente bajo el Imperio de Augusto, pues poetas como Propercio, Horacio y Ovidio<sup>180</sup> defendían su inclinación poética de la política cultural de éste encaminada a redescubrir la épica (Galli, 2013, p. 56). No obstante, durante la época flavia la *recusatio* cambió significativamente a tal punto que se convirtió en el rechazo cortés de las hazañas de los emperadores como argumento del poema épico y en un rasgo de la épica:

In the Flavian age *recusatio* becomes a feature of epic as well, with a surprising novel twist: the opposition between epic and lyric / elegy fixed as the basic trait of *recusatio* since Callimachus is now replaced by a hierarchy of subjects within epic itself, deeds of the Flavian dynasty versus the Greek mythological tradition.

Galli, 2013, p. 56.

En la *Tebaida*, la *recusatio* flavia no tiene lugar hasta el verso 1.32, pues, como ya hemos señalado,<sup>181</sup> en 1.17-22 Estacio sólo expresa una *excusatio*, al señalar que aún no se atreve a cantar los triunfos de Domiciano (*quando Itala nondum / signa nec Arctos ausim spirare triumphos*, 1.17-18), pero sin dar indicio alguno de su preferencia por un tema mítico. En cambio, aquí, *arma Aonia* se antepone a *tua facta*, que alude a las hazañas del emperador mencionadas anteriormente en dicha *excusatio*.

En esta sección, el aplazamiento temporal (*tempus erit*, 1.32) establece la promesa del poeta de cantar (*canam*, 1.33) un poema que verse sobre las hazañas del emperador (*tua facta*, 1.32-33) cuando sea poseído por un estro mayor (*cum Pierio fortior oestro*, 1.32) al que ahora lo impulsa a cantar el conflicto entre los hijos de Edipo (*Pierius menti calor incidit*, 1.3), de modo que Estacio marca que el frenesí que aquí lo impulsa a cantar es insuficiente ante una materia tal como los triunfos de Domiciano. Con esta declaración, como bien señala Rosati (2002, pp. 233-234), el poeta no manifiesta ser incapaz de tratar tal materia, como es el caso de Propercio (3.9.3-8) (Myers, 2015, p. 38, nota 45)<sup>182</sup> ante la empresa de escribir

---

κελεύθους | ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στε[ι]γοτέρην ἐλάσεις.' ["También te ordeno esto: pisar donde los carros no pasan, conducir (el asiento de) tu carro no sobre las huellas comunes de los otros, sino sobre caminos planos, vías intactas, aun en el caso de sendas (vías) más estrechas"].

<sup>180</sup> Vid. Prop. 2.1.39-42; 3.1.7-8; 3.9.35-46; 4.1.71-150; Hor., *Carm.* 1.6.5 ss.; Ov., *Am.*, 1.1; 2.1; 3.1.65 ss.

<sup>181</sup> Cfr. *supra*, p. 106.

<sup>182</sup> *quid me scribendi tam vastum mittis in aequor? / non sunt apta meae grandia vela rati. / turpest, quod nequeas, capiti committere pondus / et pressum inflexo mox dare terga genu. / omnia non pariter rerum sunt*

épica, sino que sólo manifiesta que aún no es tiempo de llevar a cabo tal empresa que necesita una mayor inspiración, al igual que Ovidio declaró en sus *Amores* a propósito de la tragedia:

exiguum vati concede, Tragoedia, tempus!  
tu labor aeternus; quod petit illa, breve est.'  
Mota dedit veniam – teneri properentur Amores,  
dum vacat; a tergo grandius urguet opus!

*Am.*, 3.1.67-70 (Rosati, 2002, p. 234).<sup>183</sup>

A diferencia de la *recusatio* en las *Argonáuticas*, donde Valerio Flaco se excusa sutilmente por no tratar la conquista de Judea, al haber sido un tema ya elegido por Domiciano (*tua proles pandit versam Idumen*, 1.11), Estacio no evade la empresa de componer un poema sobre éste, sino que lo pospone de tal forma que presenta la *Tebaida* y la *Aquileida* como preludios de esa obra mayor: en el primero declara que requiere una mayor inspiración y en el segundo explicita que dicho poema preludia aquel que versará sobre el emperador (*te longo necdum fidente paratu / molimur magnusque tibi praeludit Achilles*, *Ach.*, 1.18-19).

Después del tópico de la *laus principis*, Estacio de nuevo se enfoca en la delimitación de la materia de su poema mediante una segunda *amplificatio* de la *propositio* que, además de culminar la enunciación del argumento, encierra elementos programáticos y de nuevo el tópico de la inspiración:

nunc tendo chelyn; satis arma referre  
Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis  
nec furiis post fata modum flammasque rebelles  
seditione rogi tumulisque carentia regum  
funera et egestas alternis mortibus urbes,  
caerula cum rubuit Lernaeo sanguine Dirce  
et Thetis arentes adsuetum stringere ripas  
horruit ingenti uenientem Ismenon aceruo.

---

*omnibus apta, / palma nec ex aequo ducitur ulla iugo* ["¿Por qué me envías a tan vasto mar de escritura? Tan grandes velas no son adecuadas para mi nave. Es deshonoroso confiar a la cabeza un peso con el que no se puede y después, abrumado, dar la espalda con la rodilla flexionada. No todas las cosas son adecuadas para todos del mismo modo, ni ninguna palma es conducida desde la misma cima"].

<sup>183</sup> "¿Concede a tu vate un breve tiempo, Tragedia, tú eres labor eterna, ¡lo que ella me pide es breve! Conmovida dio su venia. Apresúrense delicados amores, mientras tengo tiempo, pues me apremia en la espalda una obra más grande".

quem prius heroum, Clio, dabis? inmodicum irae  
Tydea? laurigeri subitos an uatis hiatus?  
urguet et hostilem propellens caedibus amnem  
turbidus Hippomedon, plorandaque bella proterui  
Arcados atque alio Capaneus horrore canendus.

*Theb.*, 1.33-45.

Esta sección, como tercer elemento de la *gradatio* de la enunciación del tema, se enfoca en la presentación de la contienda fratricida entre Polinices y Eteocles, pues los *primordia* de Tebas ya fueron descartados en la *praeteritio* (1.4-14) y la primera *amplificatio* de la *propositio* ya delimitó la materia a la casa de Edipo (1.15-17).

Aquí, la afirmación directa de inicio (*nunc*) es un rasgo importante de la convergencia de los tópicos que permite la transición armónica de uno a otro, pues esta afirmación forma parte tanto de la *recusatio*, al distinguir la preferencia del poeta entre lo que rechaza y la materia que abordará, como de la enunciación del tema. Este rasgo a su vez permite la focalización del tema, al comenzar a centrar el discurso en la elección del poeta como sucede en Propercio (2.10.23-26),<sup>184</sup> en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (1.20-22) (Myers, 2015, p. 38, nota 45)<sup>185</sup> y en las *Silvas* (*Silv.*, 4.4.93-97) (Manasseh, 2017, p. 30).<sup>186</sup>

Ahora bien, la afirmación directa de inicio (*nunc tendo chelyn; satis arma referre*, 1.33) retrae la atención del lector de la *laudatio* de Domiciano a la materia central del poema, es decir, el conflicto entre los hijos de Edipo (*arma ... | Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis*, 1.33-34) con lo que, primero, ubica al lector de nuevo geográficamente en Tebas

---

<sup>184</sup> *sic nos nunc, inopes laudis conscendere currum, | pauperibus sacris vilia tura damus. | nondum etiam Ascræos norunt mea carmina fontes, | sed modo Permessi flumine lavit Amor* ["Así ahora nosotros, sin recursos para ascender a un carro de alabanza, ofrecemos incienso barato a templos humildes. Mis poemas aún no conocen las fuentes de Ascra, pero recientemente Amor los bañó en la corriente del Permesso"].

<sup>185</sup> *νῦν δ' ἄν ἐγὼ γενεῖν τε καὶ οὔνομα μυθησαίμην | ἠρώων δολιχῆς τε πόρους ἄλός, ὅσσα τ' ἔραξαν | πλαζόμενοι*. ["Ahora yo quisiera cantar la estirpe y los nombres de los héroes, las rutas del prolongado mar y cuantas cosas hicieron los que anduvieron errantes"].

<sup>186</sup> *nunc vacuos crines alio subit infula nexu: | Troia quidem magnusque mihi temptatur Achilles, | sed vocat arcitenens alio pater armaque monstat | Ausonii maiora ducis. trahit impetus illo | iam pridem retrahitque timor* ["Ahora la ínfula llega a mis cabellos libres para otro nudo: ciertamente Troya y el magno Aquiles me cautivan, pero el arquero, Apolo, me llama a otro (nudo) y el padre me muestra las armas mayores del general ausonio. Ya hace tiempo a ello mi ímpetu me arrastra y el temor me retiene"].

con la metonimia de Aonia —región de Beocia— por Tebas y, después, en el argumento: la disputa del trono mediante la mención al cetro, símbolo de poder desde Homero.<sup>187</sup>

Los versos siguientes enumeran a manera de prolepsis el desenlace de la contienda entre Eteocles y Polinices y las consecuencias de ésta, pues el conflicto entre los hijos de Edipo no cesará con su fratricidio mutuo y el odio que ambos se tenían rebasará los límites de su existencia mortal (*nec furiis post fata modum*, 1.35) a tal punto que éstos seguirán estando separados incluso después de la muerte y sus piras funerarias permanecerán divididas (*flamas que rebelles | seditione rogi*, 1.34-35).

La ley impuesta por Creonte, que prohibía la sepultura de los Argivos<sup>188</sup> y en especial la de Polinices, derivó del enfrentamiento, y es aludida en *tumulisque carentia regum | funera* (1.36-37). Otra consecuencia fue la gran cantidad de decesos que sufrieron Tebas y Argos (*egestas alternis mortibus urbes*, 1.37), pérdidas ilustradas visualmente mediante la metonimia de la fuente de Dirce teñida con la sangre argiva (*caerula cum rubuit Lernaeo sanguine Dirce*, 1.38) y la referencia al terror de Tetis ante la creciente de las aguas del Ismeno a causa de los cuerpos tebanos que éste conducía hacia el mar (*Thetis arentes adsuetum stringere ripas | horruit ingenti venientem Ismenon acervo*, 1.39-40) —con alusión a la muerte de Hipomedonte (*Theb.*, 9.455.456; 429-430) (Manasseh, 2017, pp. 32-33.), quien pereció en el río después de haber matado entre muchos tebanos a Creneo, nieto de Ismeno—.

Después de precisar el tema del poema, el poeta de nuevo simula estar dubitativo sobre el orden de la materia narrativa y de nuevo recurre a una fuerza divina en busca de orientación. En esta ocasión el poeta ya no busca al conjunto de musas, como en la primera pregunta rapsódica (*unde iubetis ire, deae?*, 1.3-4), sino sólo a Clío (*quem prius heroum, Clio, dabis?*, 1.41). Al invocar también aquí a la musa con una pregunta rapsódica, Estacio vuelve a mezclar el tópico de la inspiración con el tópico de la enunciación temática, de modo

<sup>187</sup> Cfr. Hom., *Il.*, 2.101-108; *Od.*, 2.231; Soph., *Phil.*, 140-143; Stat., *Theb.*, 11.649-651. Manasseh, 2017, p. 31.

<sup>188</sup> Cfr. Stat., *Theb.*, 11.661-664; Eur., *Phoen.*, 1625; Aesch., *Sept.*, 1005. Manasseh, 2017, p. 32.

que dicha pregunta le servirá al poeta como medio para desglosar elementos programáticos relativos a la disposición de la materia.

Detrás de la configuración de este tercer apóstrofe hay más de un modelo y una tradición. En primer lugar, la tradición épica está presente en la invocación a Clío, deidad propia de la épica, como señalan Estacio (*Theb.*, 10.628-631) (Río Torres-Murciano, 2011, p. 184, nota 6),<sup>189</sup> Ovidio (*Ars.*, 1.25-28<sup>190</sup>) y Valerio (3.14-16<sup>191</sup>). En segundo lugar, la cuestión de prioridad (*prius*) es un elemento tradicional de las invocaciones épicas —como en la *Ilíada* (Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι | ὅς τις δὴ πρῶτος βροτόεντ' ἀνδράγρι' Ἀχαιῶν | ἦρατ' 14.508-510<sup>192</sup>) y en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (1.22-25<sup>193</sup>) pero también está presente en Calímaco (*Del.*82-85<sup>194</sup>). Asimismo, esta pregunta (*quem prius heroum, Clio, dabis?* 1.41) es un elemento imitado de Horacio (*Quem virum aut heroa lyra vel acri | tibia sumis celebrare, Clio? | quem deum? C.*, 1.12.1-3<sup>195</sup>), que a su vez tuvo como modelo a Píndaro (τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν; *O.*, 2.2<sup>196</sup>) (Myers, 2015, p. 40, notas 52 y 55; Manasseth, 2017, p. 33).

Con esta pregunta a Clío, Estacio se apropia una vez más de las connotaciones performativas propias de los himnos para su poema, de la misma manera que ya lo había

<sup>189</sup> *nunc age, quis stimulos et puchrae gaudia mortis | addiderit iuueni (neque enim haec absentibus umquam | mens homini transmissa deis), memor incipe Clio, | saecula te quoniam penes et digesta uetustas* ["Vamos, ahora, Clío, comienza a recordar los siglos de la antigüedad, puesto que han sido dispuestos en tus manos, quién inspiró a la juventud el valor y los placeres de una muerte bella (pues ninguna razón nunca ha sido transmitida al hombre estando ausentes los dioses)"].

<sup>190</sup> *Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes, | Nec nos aëriae voce monemur avis, | Nec mihi sunt visae Clio Cliisque sorores | Servanti pecudes vallibus* ["Yo no mentiré, Febo, sobre que tú me has dado las artes, ni que he sido aconsejado por la voz de un ave divina, ni que se me han aparecido Clío y sus hermanas mientras cuidaba el ganado en los valles"].

<sup>191</sup> *Tu mihi nunc causas infandaque proelia, Clio, | pande virum! tibi enim superum data, virgo, facultas | nosse animos rerumque vias* ["¡Ahora, tú, Clío, revélame las causas y las abominables contiendas de los hombres! Pues se te ha otorgado la facultad divina de conocer los ánimos y vías de las cosas"].

<sup>192</sup> "Ahora sigan contándome musas, que tienen morada olímpicas, quién fue el primero de los aqueos que dispuso de sangrientas recompensas".

<sup>193</sup> Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς. | Πρῶτά νυν Ὀρφεὺς μνησώμεθα, τόν ῥά ποτ' αὐτῆ | Καλλιόπῃ Θρήικι φατίζεται εὐνηθεῖσα | Οἰάγρω σκοπιῆς Πιμπληίδος ἄγχι τεκέσθαι ["Musas sean susurradoras de mi canto. Ahora primero recordemos a Orfeo, al que alguna vez la misma Calíope, que había yacido con el tracio Eagro, concibió a lado de la atalaya de Pimplea"].

<sup>194</sup> ἔμαι θεαὶ εἶπατε Μοῦσαι, | ἦ ῥ' ἔτεδὸν ἐγένοντο τότε δρύες ἠνίκα Νύμφαι; | Ἐνύμφαι μὲν χαίρουσιν, ὅτε δρύας ὄμβρος ἀέξει, | Νύμφαι δ' αὖ κλαίουσιν, ὅτε δρυσὶ μηκέτι φύλλα ["Diosas mías, Musas, díganme ¿en verdad las encinas nacieron al mismo tiempo que las ninfas? Las ninfas se alegran cuando la lluvia hacer crecer las encinas, las ninfas lloran cuando las encinas ya no tienen hojas"].

<sup>195</sup> "¿A qué hombre o a qué héroe elegiste celebrar, Clío, con la lira o con la aguda flauta? ¿A qué dios?".

<sup>196</sup> "¿Qué dios, qué héroe, qué hombre celebraremos?".

hecho en el tópicos de la inspiración (*unde iubetis ire, deae?* 1.3-4), al establecer de forma simulada un diálogo continuo entre él y las musas, semejante al de Calímaco, que permite crear ante la audiencia la ilusión de cierta interacción espontánea entre él y las deidades respecto del proceso de creación poética:

Rhapsodic hymns are primarily encomiastic and always presuppose the presence of an audience in a public performance setting. By choosing a form similar to such a hymn, Statius appropriates these performative connotations for his epic. The same types of aporetic and rhapsodic questions are greatly favoured by Callimachus as well: that is how he starts his *Hymn to Delos* and then composes *Aitia* as a continuous dialogue between the poet and the Muses. The simulated dialogue creates the illusion of the Muse's presence for the performing poet, suggesting that the poem is in the making before the very ears of the audience. The effect of immediacy is achieved with a technique that has migrated from the oral rhapsodic culture into text-oriented literature.

Donka, 2003, p. 440.

Aquí, el diálogo con las musas es el umbral del catálogo de los principales héroes del argumento, donde Estacio hace declaraciones programáticas, al adelantar a manera de prolepsis rasgos de la caracterización de los héroes mediante la mención o alusión a algunas de sus características o cualidades negativas y elementos de contenido como la secuencia de sus muertes.

Primero se menciona a Tideo y su desmesurada ira (*inmodicum irae / Tydea*, 1.41-42; *cfr. Theb.*, 8.655-766); a continuación, es aludido el vate Anfiarao (*laurigeri subitos an vatis hiatus?*, 1.42; *cfr. Theb.*, 7.771-823); en tercer lugar se menciona a Hipomedonte y la batalla que sostuvo con el río Ismeneo (*urget et hostilem propellens caedibus amnen / turbidus Hippomedon*, 1.43-44; *cfr. Theb.*, 9.196-539); en penúltimo lugar, es aludido Partenopeo (*plorandaque bella protervi / Arcados*, 1.44-45; *cfr. Theb.*, 9.877-905); y, finalmente, Capaneo (*alio Capaneus horrore canendus*, 1.45; *cfr. Theb.*, 10.883-939) —en cuya alusión Manasseh (2017, p. 36) encuentra un rastro de emulación respecto de Virgilio en la *Eneida* (*dicam horrida bella*, 7.41), pues considera que *alio horrore* corresponde a la promesa de éste de cantar un horror diferente; sin embargo, pensamos que esto sólo es una reticencia, ya que en la *Eneida* la idea que implica *alio* no está expresada—. Cabe resaltar que tanto



Polinices como Adrasto son omitidos en este catálogo; la ausencia del primero se justifica por haber sido aludido en versos anteriores (*geminis tyrannis*, 1.34; *tumulis carentia regum / funera*, 1.36-37), mientras que la del segundo se debe a que éste no perece en el conflicto, sino que huye en su caballo Arión al percatarse de que es inminente el enfrentamiento entre los hijos de Edipo (*Theb.*, 11.441-443) (Vessey, 1973, p. 65).

La caracterización de los héroes y la secuencia en la que éstos son aludidos son aspectos intrínsecamente ligados al modo en que Estacio compone la *Tebaida*. Respecto de la caracterización, cada uno de los héroes argivos es anunciado a partir de un vicio o cualidad particular que habrá de encarnar a lo largo del poema, como Vessey (1973, p. 65) señaló:

The heroes who are actually to take leading roles in the narrative are introduced and what we may term their essential humours recorded. The two sons of Oedipus, crazed by a lust for power, are the agents of destruction. Tydeus is marred by an excess of *ira*. Amphiaraus is the innocent priest enmeshed in the violence of others. Hippomedon, the giant warrior, is to be destroyed only by a power that is more than human. The boy Parthenopaeus is an object of pity. Capaneus, the scorner of the gods, will meet a doom consonant with his impiety. In these monochromatic terms the heroes are consistently presented throughout the *Thebaid*. They have contrasting characteristics, but all are equally victims of fate.

Ahora bien, la secuencia de presentación de los héroes, que corresponde al orden en que habrán de perecer en la narración, es casi perfecta salvo por el episodio de Tideo, que aquí es anticipado al de Anfiarao, cuya desaparición en la narración es anterior a éste. Respecto de este hecho, adoptamos la interpretación de Criado (1998, p. 127), quien considera que dicho orden encierra una estructura en anillo:

El poeta no es fiel al orden en que las muertes se producen a lo largo de la *Tebaida*, pero, aun así, la estructura de la prolepsis que afecta a las *dramatis personae* es de anillo perfecto. Se abre y se cierra con los dos personajes más negativamente caracterizados a lo largo de la composición, Tideo y Capaneo. En el medio quedan los héroes por los que Estacio siente más simpatía, siendo posiblemente el referente la índole moral: el piadoso vate Anfiarao, el turbulento Hipomedonte, cuya fuerza

bruta no puede ser objeto de crítica, y el vehemente, a causa de su juventud, Partenopeo.

Al especificar el curso general de la narración de manera sucinta y explicitar importantes cualidades de la caracterización de sus principales personajes, Estacio da indicios de consciencia poética, pues con estos aspectos evidencia tener perfectamente planeada y estructurada la materia de su poema, aunque, en principio, simula lo contrario al recurrir a la musa Clío. Este tipo de declaraciones por parte de los poetas sobre su modo de hacer poesía son elementos programáticos tradicionalmente esperados en los proemios "in the middle", sede de la "literary consciousness" (Conte, 1992, p. 153), mas no en los proemios iniciales, cuya única finalidad es expositiva, (Criado, 1998, p. 112), de modo que con esta sección Estacio, frente a Valerio Flaco y Silio Itálico, así como frente a sus modelos épicos, Virgilio, Lucano y Homero, innova tanto la estructura del proemio inicial como sus elementos de contenido para manifestar sus intenciones poéticas mediante la mezcla del tópico de la inspiración con el tópico de la enunciación temática y la incorporación de estructuras líricas como la pregunta rapsódica.

En principio la estructura del proemio de la *Tebaida* no parece tener una sucesión lógica de tópicos, al presentarse en más de una ocasión y en distintas partes del proemio el tópico de la enunciación temática expresada en una *propositio* (1.1-3) y dos *amplificationes* de *propositio* (1.15-17 y 1.33-45) y el tópico de la inspiración manifestado en dos preguntas rapsódicas (1.3-4 y 1.41). Asimismo, aparenta una estructura compleja, al manifestar el tópico de la etiología mediante una *praeteritio*, elemento inusual en la tradición épica, y el de la *laus principis* en el medio del proemio, rompiendo abruptamente la estructura métrica y sintáctica entre los versos 1.17 y 1.33. Sin embargo, hemos evidenciado que en la convergencia de los tópicos proemiales hay transiciones claras y precisas sutilmente elaboradas a partir de algunos elementos tradicionales épicos, como la fórmula *propositio-invocatio* homérica, el enclítico *-que* para la enunciación del argumento, el verbo *canere* para expresar la acción del poeta y la forma *tuque* para introducir la *laus principis*.

Por otra parte, además de que Estacio incorporó los elementos de contenido propios de la épica flavia (la *recusatio*, la *consecratio*, catasterismo y apoteosis en la *laus principis*) y los tradicionales de la épica (la invocación a las musas y la fórmula *invocatio-propositio*)

—que revelan cierta afinidad de Estacio por el modelo homérico de la *Ilíada*—, éste también integró tanto elementos afines a Calímaco y Píndaro (la simulación de un diálogo con las deidades en el tópico de la inspiración, la *praeteritio* como forma negativa de delimitación de la materia y el tópico de la etiología) como sus connotaciones performativas que permiten la interacción con la audiencia, de tal modo que Estacio innova el proemio épico y deja rastro de su competencia poética.

Así, el tejido de cada uno de los tópicos y sus partes, ya sean épicas o líricas, revela la conciencia poética de Estacio, pues en la composición y ensamblaje del proemio incorporó elementos programáticos de la secuencia argumentativa de su *Tebaida* que evidencian un plan de composición perfectamente elaborado desde el inicio de su obra.

Por ello, consideramos que la composición de cada una de las partes del proemio es precisa, disintimos de Criado (1998, p. 114), quien considera que en el proemio hay una definición problemática y dificultosa del *limes carminis* a causa de la *laus principis* y la *praeteritio*; y concordamos con Myers (2013, p. 31) en que Estacio se basa en una amplia gama de tradiciones poéticas griegas y romanas de estrategias de comienzo para definir sus propios proyectos poéticos y su posición como poeta.





*nunc vacuos crines alio subit infula nexu:  
Troia quidem magnusque mihi temptatur Achilles,  
sed vocat arcitenens alio pater armaque monstrat  
Ausonii maiora ducis. trahit impetus illo  
iam pridem retrahitque timor. stabuntne sub illa  
mole umeri an magno vincetur pondere cervix?  
dic, Marcelle, feram? fluctus an sueta minores  
nosse ratis nondum Ioniis credenda periclis?*

Stat. *Silv.*, 4.4.93-100.

Ahora otra ínfula llega a ceñir mis libres cabellos:  
ciertamente Troya y el magno Aquiles me inquietan,  
pero el padre arquero me llama para otro fin  
y me muestra las armas mayores del general ausonio.  
A este fin me arrastra mi ímpetu ya hace tiempo y el temor me retiene.  
¿Mis hombros resistirán bajo aquel empeño,  
o mi cuello será vencido por magno peso?  
Dime, Marcelo ¿lo soportaré  
o mi nave habituada a conocer oleajes menores  
aún no ha de ser confiada a los peligros jónicos?



P. Papinius Statius

*Achilleis*<sup>197</sup>

Liber primus

Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti  
progeniem et patrio vetitam succedere caelo,  
diva, refer. quamquam acta viri multum inclita cantu  
Maeonio (sed plura vacant), nos ire per omnem  
5 (sic amor est) heroa velis Scyroque latentem  
Dulichia proferre tuba nec in Hectore tracto  
sistere, sed tota iuvenem deducere Troia.  
tu modo, si veterem digno deplevimus haustu,  
da fontes mihi, Phoebe, novos ac fronde secunda  
10 nocte comas: neque enim Aonium nemus advena pulso  
nec mea nunc primis augescunt tempora vittis.  
scit Dircaeus ager meque inter prisca parentum  
nomina cumque suo numerant Amphione Thebae.  
At tu, quem longe primum stupet Itala virtus  
15 Graiaque, cui geminae florent vatumque ducumque  
certatim laurus – olim dolet altera vinci – ,  
da veniam ac trepidum patere hoc sudare parumper  
pulvere: te longo necdum fidente paratu  
molimur magnusque tibi praeludit Achilles.

---

<sup>197</sup> El texto latino ha sido tomado de la edición de Dilke O. A. W., *Staius, Achilleid*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954. Sin embargo, respecto del quinto verso adoptamos la puntuación de Barchiesi, 1996, con base en la observación de Helsin (2005, p. 73): "Two phrases, *sed plura vacant* and *sic amor est*, are both detached syntactically in equal measure from the rest of the sentence: they are pure parentheses. Yet most editors have played down their impact; Dilke, for example, set off the first phrase with parentheses and the second with dashes, as if varying the punctuation might temper the halting effect of one interjection coming on the heels of the other".





P. Papinio Estacio

*Aquileida*

Libro primero

5 Diosa, trae de vuelta al magnánimo Eácida y la descendencia temida por el  
tonante a la que se le impidió suceder al cielo paterno. Aunque las hazañas del  
hombre son muy célebres por el canto meonio (mas restan muchas),  
permítenos recorrer el héroe por completo (tal es mi deseo) y cuando se  
ocultaba en Esciros exponerlo con la trompeta duliquia y no detenernos en  
Héctor arrastrado, sino llevar al joven por toda Troya.

10 Tú sólo, si ya hemos bebido de la vieja fuente con un trago digno, dame  
nuevas fuentes, Febo, y también teje mi cabello con segundo follaje; pues no  
pulso como forastero el bosque aonio, ni mis sienes ahora crecen con primeras  
guirnaldas. El campo dirceo lo sabe y Tebas me enumera entre los nombres  
antiguos de sus padres junto con su Anfión. Pero tú, ante cuya extremada  
excelencia permanece atónito el valor ítalo y el griego y para quien a porfía  
15 florecen los laureles gemelos de los vates y de los capitanes —de los que uno  
hace tiempo que se aflige de ser vencido—, dame venia y permite que me  
afane trépido un poco en este polvo. En ti trabajamos, con preparativos largos  
y aún no confiados, y te preludia el gran Aquiles.



P. Papinius Statius

*Achilleis*

Liber primus

	Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti progeniem et patrio vetitam succedere caelo, diva, refer. quamquam acta viri multum inclita cantu Maeonio (sed plura vacant), nos ire per omnem –	}	<i>Propositio-invocatio</i> Tópico de la enunciación temática y de la inspiración
5	sic amor est – heroa velis Scyroque latentem Dulichia proferre tuba nec in Hectore tracto sistere, sed tota iuvenem deducere Troia.		
	tu modo, si veterem digno deplevimus haustu, da fontes mihi, Phoebé, novos ac fronde secunda	}	Apóstrofe a Febo Tópico de la inspiración
10	necte comas: neque enim Aonium nemus advena pulso nec mea nunc primis augescunt tempora vittis. scit Dircaeus ager meque inter prisca parentum nomina cumque suo numerant Amphione Thebae.		
15	At tu, quem longe primum stupet Itala virtus Graiaque, cui geminae florent vatunisque ducumque certatim laurus – olim dolet altera vinci – , da veniam ac trepidum patere hoc sudare parumper pulvere: te longo necdum fidente paratu molimur magnusque tibi praeludit Achilles.	}	Tópico de la <i>recusatio</i>



P. Papinio Estacio

*Aquileida*

El proemio de la *Aquileida* contrasta significativamente con el de la *Tebaida* respecto de su extensión y configuración, pues está conformado por diecinueve versos, frente a los cuarenta y cinco de ésta y por una disposición lineal de elementos de contenido. Estos elementos y sus correspondientes tópicos son: *propositio-invocatio* (1.1-3), constituida por el tópico de la enunciación temática y el tópico de la inspiración; la *amplificatio* de la *propositio* (1.3-7), construida sobre el tópico de las *res novae*; el apóstrofe a Apolo (1.9-13), compuesto por este tópico y el tópico de la inspiración; y el apóstrofe a Domiciano (1.14-19), conformado por el tópico de la *laus principis* y el de la *recusatio*.

Barchiesi (1996, p. 47) considera que los primeros siete versos del proemio constituyen la *propositio* a semejanza de la *Eneida* y de la *Farsalia*; sin embargo, disentimos, pues los primeros tres versos, al igual que en la *Tebaida* (*fraternas acies alternaque regna profanis / decertata odiis sontesque euoluere Thebas / Pierius menti calor incidit. unde iubetis / ire, deae?* 1.1-4) siguen el modelo homérico de *propositio-invocatio* de la *Ilíada* (Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος | οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, | > πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν | ἠρώων, 1.1-3) y de la *Odisea* (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ | πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε, 1.1-2).

Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti  
progeniem et patrio vetitam succedere caelo,  
diva, refer.

*Ach.* 1.1-3.

Aquí, la presentación de Aquiles, único elemento temático, se hace mediante una hendíadis, patrón formal de la *propositio* en la *Eneida* (*arma virumque*, 1.1) e imitado en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (*prima ... freta pervia / fatidicamque ratem*, 1.1-2). La estructura bimembre de esta hendíadis consta de *magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti / progeniem ... vetitam* (1.1-2), elementos que de inmediato emulan la tradición, pues en esta presentación del héroe está implícita la deuda de Estacio con Homero y la tradición épica (Ganiban, 2015, p. 74).

Entre los precedentes épicos latinos el epíteto *magnanimus* sólo se había asignado a Eneas<sup>198</sup> y al mismo Aquiles en las *Metamorfosis* (*nec se magnanimo maledicere sentit Achilli?*, 13,298) (Dilke, 1954, p. 79).<sup>199</sup> Asimismo, en el modelo homérico, *μεγάθυμος* es propio de Aquiles (Helsin, 2005, p. 71, nota 38)<sup>200</sup> y la incidencia *magnanimus Aeaciden* encuentra su posible origen en *μεγάλας φρένας Αιακίδαο*, 9.184 (Barchiesi, 1996, p. 49).

El segundo elemento de la hendíadis, *formidatamque Tonanti progeniem* contrasta con la denominación del héroe del primer hemistiquio, donde es nombrado por su línea genealógica paterna; pues aquí es aludido mediante una versión poco tratada del mito de su origen materno —aspecto también latente en el género femenino de los adjetivos y sustantivos—. El vaticinio alrededor del hijo de Tetis —a saber, que éste habría de ser más poderoso que su padre<sup>201</sup>— existe como trasfondo en la *Ilíada*, mas no es tratado; en cambio, aquí es un recurso mediante el que Estacio destaca su elección temática y la confronta con el modelo homérico y con la tradición. Por tanto, Barchiesi (1996, p. 47) considera que este elemento es un eco del mito de la *Gigantomaquia*, vinculado al nivel extremo de la imaginación épica, de modo que dicho elemento anuncia la *Aquileida* como un tipo de *superépica*.

En contraste con la *Odisea* (ἄνδρα, 1.1) y con la *Eneida* (*virum*, 1.1), donde el argumento es un hombre, Estacio presenta a un héroe cuasi dios incluso más grande y magnífico que el del proemio de la *Ilíada* (Barchiesi, 1996, p. 49), puesto que su ascenso al

<sup>198</sup> Verg., *Aen.*, 1.259-260: ... *sublimemque feres ad sidera caeli | magnanimum Aenean* ["y llevarás al magnánimo Eneas, sublime, hasta los astros del cielo"]; 5.17-18: *magnanime Aenea, non, si mihi Iuppiter auctor / spondeat, hoc sperem Italiam contingere caelo* ["Magnánimo Eneas, aun si Júpiter garante me diera su palabra, esperaríá tocar Italia con este cielo"]; 5.407-408: *magnanimusque Anchisiades et pondus et ipsa | huc illuc uinclorum immensa uolumina uersat* ["y el magnánimo Anquisiada voltea el peso y las mismas inmensas curvas de las ataduras hacía aquí y hacía allá].

<sup>199</sup> Ov., *Met.*, 13, 298: "¿y no siente que habla mal del magnánimo Aquiles?"

<sup>200</sup> Hom., *Il.*, 21.153: Πηλεΐδη μεγάθυμε τί ἤ γενεῆν ἐρεεΐνεις; ["Magnánimo Pélida, ¿por qué preguntas mi linaje?"]; 23.167-169: ἐκ δ' ἄρα πάντων | δημόν ἐλὼν ἐκάλυψε νέκυν μεγάθυμος Ἀχιλλεύς | > ἐς πόδας ἐκ κεφαλῆς, περὶ δὲ δρατὰ σώματα νῆει ["Así pues, habiendo tomado la grasa de todos, el magnánimo Aquiles envolvió el cadáver de la cabeza a los pies y apiló los cuerpos desollados"].

<sup>201</sup> Pi., *Isth.*, 8.32-36: φέρτερον πατέρος | ἄνακτα γόνον τεκεῖν | ποντίαν θεόν, ὃς κεραυ- | νοῦ τε κρέσσον ἄλλο βέλος | διώξει χερὶ τ' ριόδον- | τός τ' ἀμαιμακέτου, Ζηνὶ μιγομέναν | ἢ Διὸς παρ' ἀδελφ<εο>ῖσιν ["que la diosa del mar engendraría un hijo, un rey, más poderoso que su padre, que blandirá en su mano otra arma más poderosa que el rayo y que el tridente invencible, si ella se une a Zeus, o de Zeus a los hermanos"]. *Vid. A., Pr.*, 908 ss. Dilke, 1954, p. 79.

Olimpo (*patrio vetitam succedere caelo*, 1.1-2) fue temido por Júpiter e impedido por éste, una vez que, enterado del vaticinio sobre el hijo de Tetis, desistió de su unión con ésta.

De esta manera, Estacio no sólo hace alarde de su compromiso con su predecesor (Parkes, 2008, p. 382), sino que lo desafía en busca de un lugar en la tradición, pues intensifica la magnitud de su tema heroico mediante la presentación de Aquiles, que consta del patronímico de su abuelo Éaco, hijo de Júpiter (*Aeaciden*) y del relato pindárico del mito (Pi., *Isth.* 8.32-36).<sup>202</sup> Asimismo, este desafío se percibe en *refer* 1.3, verbo que evidencia la falta de temor del poeta ante el compromiso con Homero por repetir dicho tema (Barchiesi, 1996, p. 50).

Al igual que sucede en la *Farsalia* (*bella per Emathios plus quam civilia campos*, 1.1), en las *Metamorfosis* (*in nova fert animus mutatas dicere formas*, 1.1) y en las *Púnicas* (*ordior arma, quibus caelo se gloria tollit*, 1.1), Tandoi (1992, II, p.768 *apud* Barchiesi 1996, p. 51) observó que la secuencia métrica de dáctilos y espondeos del primer verso de la *Aquileida* (ǃǃǃǃǃǃǃǃ) es idéntica a la del verso inicial de la *Eneida* (*arma virumque cano Troiae qui primus ab oris*, 1.1), pero que la composición de dicho verso con cuatro palabras no procede del modelo virgiliano, sino de Catulo y de la tradición helenística, en la que en contextos proemiales hay sólo dos ocurrencias análogas:

ἀεὶ μέγαν, αἰὲν ἄνακτα,  
Πηλαγόνων ἐλατῆρα, δικασπόλον Οὐρανίδησι;  
Call., *Hymn. / Jov.*, 1.3.<sup>203</sup>

Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαιο  
Ap. Rh. 1.3.

*Aequoreae monstrum Nereides admirantes*  
Catull., 64.15.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Hay dos fuentes más que aluden parcialmente a este mito: A. *Pr.*, 908 ss. y Ps. Apollod. 3.13.5. Dilke, 1954, p. 79. En Esquilo sólo Prometeo conoce el oráculo en torno al futuro hijo de Tetis y en Apolodoro únicamente se menciona que ésta se casa con un mortal, luego de haber rechazado a Zeus.

<sup>203</sup> "[Zeus] Él que siempre es grande, siempre rey, conductor de los Pelagones, juez de los Uránidas".

<sup>204</sup> "Las ecuóreas Nereidas, asombradas ante él prodigio".



En cuanto a *diva* (1.3), ésta corresponde al patrón tradicional homérico (θεὰ, 1.1) de invocación proemial anónima a la musa; sin embargo, Barchiesi (1996, p. 59) considera que aquí carece del carácter anónimo, pues conjetura que se trata de Erato, única musa invocada como *diva* en la poesía latina y específicamente en la *Eneida* (*nunc, age, qui reges, Erato [...] tu vatem, tu, diva, mone, 7.37;41*). Puesto que ahí la declaración temática es bélica (*dicam horrida bella, | dicam acies actosque animis in funera reges | Tyrrenamque manum totamque sub arma coactam | Hesperiam, 7.41-44*), la invocación a esta musa resultaba en tiempos de Estacio una *vexata quaestio*, al ser ésta asociada con la temática amorosa desde Apolonio de Rodas (εἰ δ' ἄγε νῦν Ἐρατώ, παρ' ἔμ' ἴστασο καί μοι ἔνισπε | ἔνθεν ὅπως ἐς Ἴωλκὸν ἀνήγαγε κῶας Ἰήσων | Μηδείης ὑπ' ἔρωτι, 3.1-3<sup>205</sup>), de modo que Barchiesi sugiere que el poeta no sólo conocía la controversia en torno a esta musa, sino que es a ella a quien precisamente invoca aquí.

La forma en que aquí Estacio se dirige a la musa difiere en gran medida de cómo lo hizo en la *Tebaida* y revela una inversión completa de la dinámica de poder entre el poeta y la deidad (Helsin, 2005, p. 76). Mientras que en su primera epopeya el poeta simula mostrarse como un humilde servidor de las musas (*unde iubetis | ire deae?*, 1.3-4), condición reafirmada —pese a haber establecido él mismo cuidadosamente los límites de su poema (*limes mihi carminis esto | Oedipodae confusa domus, 1.16-17*)— al final del proemio al exponerse como un receptáculo de inspiración (*quem prius heroum, Clio, dabis?*, 1.41), aquí es él mismo quien dicta el alcance de su obra, y no la musa, mediante un comentario parentético (*sed plura vacant*, 1.4).

Enseguida de la *propositio* se desarrolla la presentación del tema mediante una *amplificatio*, en la que "Statius states the parameters of his poem and creates a poetic space for himself within the epic tradition" (Ganiban, 2015, p. 73):

quamquam acta viri multum inclita cantu  
 Maeonio (sed plura vacant), nos ire per omnem  
 (sic amor est) heroa velis Scyroque latentem  
 Dulichia proferre tuba nec in Hectore tracto

<sup>205</sup> "¡Vamos!, ahora, Erato, asísteme y cuéntame cómo Jasón trajo el vellocino desde allá hasta Yolco por el amor de Medea".

sistere, sed tota iuvenem deducere Troia.

*Ach.* 1.3-7.

Con motivo de la magnificación del tema, el poeta introduce aquí diversos elementos programáticos explícitos como la intención de que su poema abarque por completo la vida de Aquiles (*per omnem heroa*, 1.4-5), desde el episodio inicial (*Scyro latentem / Dulichia proferre tuba*, 1.5-6) a lo largo de toda la guerra de Troya (*tota iuvenem deducere Troia*, 1.7) y más allá de la muerte de Héctor (*in Hectore tracto / sistere*, 1.6-7).

Esta sección encierra la intención poética de Estacio respecto de la tradición: distinguirse del modelo homérico; para ello, enseguida de la mención de su precedente (*quamquam acta viri multum inclita cantu / Maeonio*, 1.3-4), coloca mediante *tota iuvenem deducere Troia* (1.7), su epopeya frente a la *Ilíada* como una empresa más ambiciosa, de modo que propone una competencia con el paradigma épico que Quintiliano (*Inst.* 10.1.50-52) (MaAuley, 2010, p. 41)<sup>206</sup> consideró oficialmente insuperable. Asimismo, el poeta deja saber que su epopeya no habrá de ser un poema tradicional, pues incorpora dos comentarios personales parentéticos (*sed plura vacant*, 1.4 y *sic amor est*, 1.5) a semejanza de la estrategia composicional de Calímaco<sup>207</sup> y de Ovidio (*nam vos mutastis et illas*, *Met.*, 1.2<sup>208</sup>) (Helsin, 2005, p. 74, nota 47.), que vislumbran que su poema habrá de ser alejandrino y particularmente ovidiano (Randall, 2015, p. 74).

Helsin (2005, p. 75) justifica la incorporación de estos comentarios a partir de su interpretación de que la musa se encuentra de cierta forma renuente y reacia respecto de este proyecto poético de Estacio, pues ella ya completó su tarea de deidad inspiradora sobre Aquiles como argumento en su papel de musa de Homero, de modo que es necesario que el

<sup>206</sup> *Nam epilogus quidem quis unquam poterit illis Priami rogantis Achillem precibus aequari? Quid? in uerbis, sententiis, figuris, dispositione totius operis nonne humani ingenii modum excedit? – ut magni sit uiri uirtutes eius non aemulatione, quod fieri non potest, sed intellectu sequi. Verum hic omnis sine dubio et in omni genere eloquentiae procul a se reliquit, epicos tamen praecipue, uidelicet quia durissima in materia simili comparatio est* ["Pues, ¿qué epílogo ciertamente podrá jamás igualarse a las súplicas de Príamo que ruega a Aquiles? ¿Qué? En palabras, pensamientos, disposición de toda la obra ¿acaso [Homero] no excede la medida del ingenio humano? De modo que es de gran valor seguir sus virtudes no con emulación, algo que no pudo suceder, sino con inteligencia. Realmente éste dejó, sin duda, lejos de sí en todo género de elocuencia a todos, pero principalmente a los épicos, porque evidentemente la comparación en una materia semejante es durísima".

<sup>207</sup> Call., *Hymn.*, 3.1: οὐ γὰρ ἐλαφρὸν ἀειδόντεσσι λαθέσθαι ["Pues no es insignificante que sea olvidada por los aedos"]; *Epig.*, 4.1: οὐ γὰρ ἔτ' ἐσσί ["Pues ya no estás"]; 56.1-2: οὐ γὰρ ἔγωγε | γιγνώσκω ["Pues yo no sé"]; 61.1-2: οὐκ ἔτι πολὺς | ἦσθα ["No estuviste por mucho tiempo"].

<sup>208</sup> "pues ustedes también las mutaron".

poeta enfatice que aún restan episodios sin tratar acerca del héroe (*sed plura vacant*, 1.4) y su interés por este argumento (*sic amor est*, 1.5).

Por otra parte, tales comentarios parentéticos también participan del tópico de las *res novae*, pues mediante éstos el poeta da muestra de consciencia plena de que el tema de su obra ya fue tratado con anterioridad y manifiesta la intención de ofrecer cierta novedad a propósito de éste. En contextos proemiales, este tópico aparece en Apolonio de Rodas — quien reconoce que no es el primero en celebrar la construcción de la Argo (Νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἔτι κλείουσιν ἀοιδοί | Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησι, 1.18-19<sup>209</sup>) y pese a ello, de inmediato anuncia el catálogo de héroes de la expedición (νῦν δ' ἄν ἐγὼ γενεὴν τε καὶ οὖνομα μυθησαίμην | ἠρώων, 1.21-22<sup>210</sup>)— y en las *Geórgicas* —donde Virgilio declara abiertamente su intención de incursionar en una materia nueva (*temptanda via est*, 3.8), la agricultura, y reconoce que ya se ha escrito bastante sobre mitos (Verg., *Georg.* 3.3-8<sup>211</sup>).

En el caso de la *Aquileida*, Estacio reconoce que precisamente Aquiles fue un tema anteriormente tratado en la *Iliada* (*quamquam acta viri multum inclita cantu | Maeonio*, 1.3-4), pero no en su totalidad (*sed plura vacant*, 1.4); esto le facilita colocar su poema frente a la tradición como una obra novedosa, pues éste habrá de abarcar por completo la vida del héroe (*nos ire per omnem | heroa*, 1.4-5), de modo que su epopeya no habrá de ser sólo un suplemento del modelo homérico (McAuley, 2010, p. 40).

Con esta declaración de carácter alejandrino, Estacio evidencia su esfuerzo por distinguirse entre las variantes homéricas y extrahoméricas (Tandoi, 1985, p. 167 *apud* Helsin, 2005, p. 73), y lo hace mediante una mención explícita de su predecesor que, como señala Barchiesi (1996, p. 50), es insólita en la épica —con la excepción del sueño de Ennio (*Musae, quae pedibus magnum pulsatis Olympum | somno leni placidoque revinctus | visus Homerus adesse poeta, Ann.*, 1.1-3 Skutsch<sup>212</sup>)—. Por ello, el trasfondo de dicha mención es

<sup>209</sup> "En cuanto a la nave los aedos desde antes ya celebraban que construyó la Argo por instrucciones de Atenea".

<sup>210</sup> "Ahora yo quisiera cantar la stirpe y el nombre de los héroes".

<sup>211</sup> *cetera, quae uacuas tenuissent carmine mentes, | omnia iam uulgata: quis aut Eurysthea durum | aut inlaudati nescit Busiridis aras? | cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos | Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno, | acer equis?* ["las restantes cosas que hubieran podido ocupar las vacuas mentes ya fueron todas divulgadas; ¿quién desconoce al duro Euristeo o los altares del detestable Busiris? ¿para quién no fue cantado el niño Hilas y la latonia Delos e Hipodamia y Pélope, insigne por su hombro de marfil, impetuoso en cuanto a los caballos?"].

<sup>212</sup> "Musas que sacuden con sus pies el magno Olimpo, atrapado por un sueño suave y plácido me pareció que Homero, el poeta, estaba presente".

metapoético; puesto que es una advertencia de las grandes ambiciones poéticas de Estacio y una forma de contener la presión ejercida por el paradigma épico homérico-virgiliano (Helsin, 2005, p. 74), en vista de que la cólera de Aquiles había sido ya tema de Homero, el principal modelo épico, y Virgilio ya se había convertido en un modelo casi imposible, respecto del que anteriormente la *Tebaida* se había mostrado con modestia oblicua y calculada (Barchiesi, 1996, p. 50).

Por otra parte, Helsin (2005, p. 74) considera que, mediante este tipo de comentarios parentéticos, Estacio resalta lo paradójico que resulta mezclar a Aquiles con contenido erótico, pues esto no es propio de la épica, y que la mención de Homero (*cantu Maeonio*, 1.3-4) pertenece más al tópico de la *recusatio* en la elegía, donde sirve para separar la poesía erótica en metro elegíaco del hexámetro épico (*fortia Meonio gaudent pede bella referri / deliciis illic quis locus esse potest?*, *Rem. am.*, 373-374<sup>213</sup>; *Callimachi numeris non est dicendus Achilles / Cydippe non est oris, Homere, tui*, *Rem. am.*, 381-382<sup>214</sup>).

Una vez que la competencia directa con Homero se ha establecido, Estacio despliega elementos programáticos abiertos con los que desafía provocativamente las doctrinas aristotélicas y los cánones épicos (Helsin 2005, p. 83; Myers, 2015, p. 181; Kiβel, 2004, p. 120), comenzando por la busca de la integridad cíclica (*nos ire per omnem / heroa*, 1.4-5).

El primer canon que desafían las intenciones de cubrir por completo la vida de Aquiles es el de extensión, pues Aristóteles considera como extensión óptima para cualquier epopeya aquella que sea manejable, es decir, no demasiado extensa o difícilmente abarcable, puesto que Homero fijó como norma correcta centrarse en un único episodio: la cólera de Aquiles y no la entera guerra de Troya.

διὸ ὡσπερ εἶπομεν ἤδη καὶ ταύτη θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις [δῖς]

---

<sup>213</sup> "Alégrese los vigorosos combates de ser referidos en verso meonio; ¿qué lugar puede haber ahí para los asuntos delicados?".

<sup>214</sup> "Aquiles no debe ser cantado en ritmos de Calímaco, ni Cidipe es para tu boca, Homero".

διαλαμβάνει τὴν ποιήσιν. οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιῶσι καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν  
πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα.

Arist. *Po.*, 1459a.30-b.1.<sup>215</sup>

Por tanto, pretender tratar por completo la vida de Aquiles resulta una ambición poco manejable que rompe con la unidad de acción, porque, aunque la trama se ocupe de un solo personaje, a éste le suceden diversas cosas de distinta índole con las que no hay manera de formar una unidad (μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἓνα ἦ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῶ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις, Arist. *Po.*, 1451a15<sup>216</sup>) (Helsin, 2005, p. 80).

La ambición de componer un poema cíclico también se refleja en la declaración de progreso lineal implicada en la mención del episodio inicial de la epopeya (*Scyroque latentem Dulichia proferre tuba*, 1.6) y en la intención de acompañar al héroe durante la guerra de Troya (*tota iuvenem deducere Troia*, 1.7). Además de la secuencia lineal implícita en los verbos de estas dos declaraciones (*proferre* y *deducere*), éstos también forman parte de un tropo común en los pasajes programáticos y metapoéticos fuera de la épica que consiste en describir al poeta como parte del poema y manipular su acción, de modo que el poeta afirma hacer lo que describe (Helsin, 2005, p. 75). Así pues, *proferre* no sólo se refiere al descubrimiento de Aquiles entre las hijas del rey de Esciros, sino también a este episodio específico del mito como parte de la narración, mientras que *deducere* —expresión que, como indica Barchiesi, (1996, p. 58) no es ajena al proemio de las *Metamorfosis* de Ovidio (*di coeptis ... adspirate meis primaque ab origine mundo | ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*, 1.2-4<sup>217</sup>)— indica que la epopeya habrá de abarcar todas las hazañas del héroe durante la guerra de Troya.

---

<sup>215</sup> "Por eso, como ya hemos dicho, también respecto a esto Homero puede considerarse divino en comparación con los otros, pues no intentó celebrar la guerra entera, aunque tenía principio y final; pues la trama habría sido demasiado grande y no fácilmente de ver, o moderándose, ya que la habría embrollado por la extensión de la variedad. En cambio, habiendo tomado sólo una parte, se apropió de muchos episodios de otros, como el catálogo de las naves y otros episodios que distribuye en su poema. Los demás, en cambio, componen sus poemas en torno a uno solo, a un tiempo único o una sola acción de muchas partes, como el que compuso los *Cípricos* (cantos) y la *Pequeña Ilíada*".

<sup>216</sup> "La trama no es una, como algunos piensan si es sobre uno solo, pues a uno le suceden muchas cosas infinitas, de las que no forman una. Así hay muchas acciones de uno solo de las que ninguna unidad resulta".

<sup>217</sup> "¡Dioses, asístanme en mis empresas y desde el origen primigenio del cosmos hasta mis tiempos acompañen por completo mi poema perpetuo!".

Ahora bien, Helsin (2005, p. 75) señala que dicho tropo fuera de la épica fue utilizado para estigmatizar a la epopeya mitológica a causa de su grandilocuencia —como en Proporcio (2.1.17-24<sup>218</sup>) y en Ovidio (*carmen ad iratum dum tu perducis Achillen / primaque iuratis induis arma viris, / nos, Macer, ignava Veneris cessamus in umbra, Am., 2.18.1-3*<sup>219</sup>)—; por lo que considera que aquí el empleo de *deducere* es una adaptación paradójica e irónica, de tal modo que "Statius takes this stigma and flaunts it as badge of honor".

Las dos declaraciones de progresión lineal más la anticipación de que el poema habrá de ir más allá de la muerte de Héctor (*nec in Hectore tracto / sistere, 1.6-7*) —elemento de discusión respecto del posible alcance narrativo del poema<sup>220</sup>—, permiten que el lector infiera la intención del poeta de componer un proyecto cíclico que habría de desafiar el canon épico del comienzo *in medias res* (Hor. Ars. p. 140; 146-152<sup>221</sup>) (Helsin, 2005, p. 81).

<sup>218</sup> *quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent, / ut possem heroas ducere in arma manus, / non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo / impositam, ut caeli Pelion esset iter, / nec veteres Thebas, nec Pergama nomen Homeri, / Xerxis et imperio bina coisse vada, / regnave prima Remi aut animos Carthaginis altae, / Cimbrorumque minas et benefacta Mari* ["Pero si los hados me hubieran concedido tanto que pudiera conducir las huestes heroicas hacia la guerra, no cantaré yo los Titanes, no el Osa colocado sobre el Olimpo, para que el Pelión fuera el camino del cielo, no la antigua Tebas, ni Pérgamo, gloria de Homero, ni los dos mares | superficies que fueron unidos por mandato de Jerjes, ni las amenazas de los cimbrós y las buenas acciones de Mario"].

<sup>219</sup> "Mientras tú prolongas el poema hasta la ira de Aquiles y pones sus primeras armas a los hombres jurados, nosotros demoramos, Macro, en la sombra indolente de Venus y el tierno amor nos doblega cuando osamos los asuntos grandes".

<sup>220</sup> Los diversos elementos programáticos de la *amplificatio* de la *propositio* han generado discusión en torno a la extensión y contenido de la *Aquileida*, pues se ha cuestionado si el poema, en caso de haber sido concluido, realmente habría comprendido por completo la vida del héroe (*nos ire per omnem ... heroa, 1.4-5*) y todas sus hazañas durante la guerra de Troya (*tota iuvenem deducere Troia, 1.7*). Puesto que el anunciado episodio inicial (*Scyro latentem / Dulichia proferre tuba, 1.5-6*) sí tiene lugar dentro de la narración, el indicio incierto del episodio final de la epopeya (*nec in Hectore tracto / sistere, 1.6-7*) ha suscitado dos hipótesis distintas: la primera considera la muerte de Aquiles como el evento que culminaría el poema y es apoyada por Schetter (1960, p. 129), Traglia (1972, p. 69), Burck (1979, p. 352-353) y Koster (1979, p. 191), mientras que la segunda supone que el poema cubriría más allá de la caída en Troya e incluso la vida póstuma del héroe a la guerra y es apoyada por Méhuest (1971, p. XVI) y Jannaccone (1950, ad 1.4). Respecto de esta cuestión, concordamos con Aricò (1986, p. 2932) en que el indicio del final de la epopeya es bastante genérico; no hay, además, elementos que permitan comprobar o refutar alguna de dichas hipótesis. Podemos, sí, sospechar, que los episodios anunciados en el proemio habrían de ser tratados en la epopeya, con base en que el proyecto mencionado en el proemio de la *Tebaida* se llevó fielmente a cabo. Asimismo, Aricò (1986, p. 2926) indica que la génesis de la *Tebaida* tal como es relatada en las *Silvas* 5.3.233-237 (*te nostra magistro / Thebais urgebat priscorum exordia vatum; / tu cantus stimulare meos, tu pandere facta / heroum bellique modos positusque locorum / monstrabas* ["Gracias a ti como maestro, nuestra *Tebaida* apremiaba los exordios de los vates antiguos; tú me enseñabas a incitar mis cantos; tú me enseñabas a relatar los hechos de los héroes y las formas y posiciones de la guerra"]) permite suponer que también la composición de la *Aquileida* fue precedida por una planificación cuidadosa.

<sup>221</sup> *Vid.* nota 169.

Es difícil suponer que Estacio desconociera tales cánones épicos y que sus declaraciones y ambiciones implicaban un desafío a esta tradición, de modo que probablemente tuvo la necesidad de enfatizar su interés personal por realizar una epopeya de tal tipo (*sic amor est*, 1-4), lo que contrasta con la inspiración de la *Tebaida*, epopeya compuesta por un poeta frenético poseído por una voluntad divina (*Pierius menti calor incidit*, 1.3).

La controversia de las declaraciones de Estacio se disipa una vez que termina el proemio y comienza la narración del poema *in medias res* con la víspera de un cambio en la vida de Aquiles, pues Tetis se entera del rapto de Helena y, con el afán de evadir el juramento que obligaba a su hijo a ir a la guerra, decide poner término a la estancia de éste con Quirón y esconderlo en la corte del rey de Esciros entre las hijas de éste.

Por tanto, el desafío de Estacio a la tradición sólo permanece en el proemio como una intención latente que, debido a la inconclusión de la obra, nunca sabremos si el poeta la hubiera llevado a cabo de alguna otra forma o si sus declaraciones sólo permanecerían como un recurso dispuesto para intensificar la magnitud de la presentación de la epopeya. Esto contribuye al siguiente juicio y teoría de Helsin (2005, p. 71): "The first seven lines pose a conundrum of poetic affiliation and ambition that is not easy to solve; and perhaps it was not meant to be solved definitively at this stage in the evolution of the composition: this version of the preface may have been provisional".

Enseguida de la *amplificatio* de la *propositio* comienza el apóstrofe a Apolo constituido por el tópico de la inspiración y el tópico de las *res novae*. Asimismo, dicho apóstrofe encierra connotaciones respecto de la actividad poética de Estacio:

tu modo, si veterem digno deplevimus haustu,  
da fontes mihi, Phoebe, novos ac fronde secunda  
necte comas: neque enim Aonium nemus advena pulso  
nec mea nunc primis augescunt tempora vittis.  
scit Dircaeus ager meque inter prisca parentum  
nomina cumque suo numerant Amphione Thebae.

*Ach.* 1.8-13.

Si tomamos en cuenta la invocación homérica a la musa (*diva*, 1.3), la invocación aquí a Apolo (*Phoebe*, 1.9) resulta anómala, pues en ningún otro proemio épico se invoca a dos deidades diferentes; sin embargo, la primera es parte del tópico de la enunciación temática y la segunda del tópico de la inspiración. Hay que mencionar, además, que Feeney (2004, pp. 88-89) conjetura que el motivo de la invocación al dios es la participación que éste tendría en la muerte de Aquiles, pero la inconclusión de la obra no permite corroborar su hipótesis. Por tanto, sólo resta respecto de la presencia de Apolo señalar la similitud que esta sección comparte con el apóstrofe al dios en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, en el que se encuentra la imagen del vate coronado por una guirnalda (*si laurea digna / fronte viret*, 1.6-7) como signo del favor de la deidad al igual que aquí (*fronde secunda / necte comas*, 1.9-10).

Si bien la guirnalda, símbolo tradicionalmente asociado a Apolo, representa en la *Tebaida* (*nectere fronde comas*, 7.170) y en la *Eneida* (*cingite fronde comas*, 7.274) la condición de poeta favorecido, en la *Aquileida* junto con *secunda* implica un segundo significado, pues Hinds (1998, p. 96 *apud* Helsin, 2005, p. 77) señala que *fronde secunda* también tiene alcance respecto de Aquiles como argumento de la epopeya:

The phrase "a second garland" (*fronde secunda*) has a number of different connotations: *secunda* can be taken in the sense of "lucky or propitious" (Dilke ad loc.) or "second" or "following". Hinds has pointed out that it designates the *Achilleid* as a "second" work within Statius' oeuvre, and also as a secondary treatment of the Achilles theme, "following" behind Homer's.

Feeney (2004, p. 87) considera que aquí Estacio destaca la dificultad que enfrenta para lograr originalidad tanto en relación con sus predecesores, como consigo mismo; cuestión también manifestada anteriormente (*si veterem digno deplevimus haustu / da fontes mihi, Phoebe, novos*, 1.8-9). Así, con *fronde secunda* (1.9) se realiza el tópico de las *res novae*; pues aquí Estacio a fin de buscar establecer distancia creativa entre sus dos obras pide mediante *fons*, símbolo también asociado a la inspiración —*di tibi dent alios fontes*, Prop. 4.9.58, (Dilke, 1954, p. 80)<sup>222</sup>— y a la alta escritura en la poesía romana (Barchiesi, 1996, p. 52)<sup>223</sup> una

---

<sup>222</sup> "Que los dioses te concedan otras fuentes".

<sup>223</sup> Lucr. 1.927-928: *iuvat integros accedere fontis* ["Alegra acercarse a íntegras fuentes"]; Verg., *Georg.* 2.174-176: *tibi res antiquae laudis et artem / ingrediior sanctos ausus recludere fontis* ["Emprendo para ti asuntos de antigua alabanza y arte habiendo osado abrir las fuentes sagradas"]; Hor., *Carm.* 1.26.6: *o quae fontibus integris*



segunda guirnalda para su *Aquileida*, es decir, un segundo premio (Troglia-Aricò, 1980, p. 1005); puesto que sus fuentes poéticas de inspiración para la *Tebaida* ya fueron drenadas y ahora busca nuevas para que su reciente trabajo sea tan inspirado como el primero.

El autorreconocimiento del poeta por su epopeya anterior también se encuentra en la alusión de Estacio a su presencia en el bosque aonio (*neque enim Aonium nemus advena pulso*, 1.10), donde mediante la metáfora de tocar una puerta, cuyo sentido es la admisión— como en *dum fervent agmine postes | atriaque et multa pulsantur limina virga*, *Silv.*, 1.2.47-48<sup>224</sup>; *si modo prona bonis invicti Caesaris adsint | numina, Romulei limen pulsare senatus*, *Silv.* 4.8.61-62<sup>225</sup> (Dilke, 1954, p. 81)— Estacio se vanagloria por haber compuesto su *Tebaida*, pues afirma que es admitido en el *Aonium nemus*, la morada de las musas (Helsin, 2005, p. 77) y también la región de los campos de batalla alrededor de Tebas. Asimismo, Estacio alude a su condición previa de poeta favorecido por la inspiración de las musas para la creación de su *Tebaida* (*Pierius menti calor incidit, Theb.*, 1.3), retrata sus sienas adornadas por segunda vez con guirnaldas (*nec mea nunc primis augescunt tempora vitiis*, 1.11) y afirma ser considerado como un igual a los bardos tebanos (*scit Dircaeus ager meque inter prisca parentum | nomina cumque suo numerant Amphione Thebae*, 1.12-13) (Dilke, 1954, p. 81).

A su vez, la declaración de orgullo en 1.10 también es una referencia a la actividad poética que Calíope excluye para Propercio (*nil tibi sit rauco praeconia classica cornu | flare, nec Aonium tingere Marte nemus*, 3.3.41-42) (Dilke, 1954, p. 80),<sup>226</sup> de modo que esta alusión es uno de los elementos elegíacos importados por Estacio que regeneran y expanden la tradición épica, y revitalizan el género (Barchiesi, 1996, p. 61).

Feeney (2008, p. 87) considera que Estacio manifiesta en esta sección cierta ansiedad respecto de sus predecesores y que ésta es tal que *mea tempora* (1.11), al ocupar la misma posición métrica que en el proemio de las *Metamorfosis* (*ad mea perpetuum deducite tempora*

---

/ *gaudes* ["Oh, tú, que gozas con íntegras fuentes"], 3.4.25: *vestris amicum fontibus et choris* ["Amigo de vuestras fuentes y danzas"].

<sup>224</sup> "Mientras las puertas y los altares hierven de gente y muchos *fasces* (varas de lictores) golpean los umbrales".

<sup>225</sup> "Los recursos y cuna de la niña permiten con tal que los asista los númenes favorables a los buenos del invencible César, impulsar los umbrales del senado romúleo".

<sup>226</sup> "De ningún modo será para ti hacer sonar con ronca trompeta encomios navales ni tiñas con Marte el bosque de Aonia".

*carmen!*, 1.4), es una alusión directa a Ovidio que revela la lealtad de Estacio a éste como su predecesor, opinión con la que concordamos partiendo de la observación de Helsin (2005, p. 72-73) respecto de la epopeya ovidiana como modelo genérico de la *Aquileida*: "It is fitting that the Latin generic model for the *Achilleid* will be Ovid's *Metamorphoses*, given that the extant part of the *Achilleid* is a metamorphic tale of Achilles' transformation from wild boy to girl to young warrior".

La última sección del proemio es la *laudatio* de Domiciano (1.14-19), constituida por el tópico de la *laus principis* y por el de la *recusatio*:

At tu, quem longe primum stupet Itala virtus  
Graiaque, cui geminae florent vatumque ducumque  
certatim laurus —olim dolet altera vinci—,  
da veniam ac trepidum patere hoc sudare parumper  
pulvere: te longo necdum fidente paratu  
molimur magnusque tibi praeludit Achilles.

*Ach.* 1.14-19.

En contraste con la *laudatio* del emperador en la *Tebaida* —segmentada en la alabanza de hazañas militares y *excusatio* (1.17-22), la *consecratio* y catasterismo del emperador (1.22-31), así como la *recusatio* (1.32-33)—, el encomio a Domiciano aquí no sólo es más corto, sino que también presenta menos complicaciones, puesto que su inicio y final encajan perfectamente en la estructura métrica del hexámetro, y no interrumpe abruptamente la estructura de éste como en la *Tebaida*.<sup>227</sup>

Aunque para Penwill (2013, p. 43-44) estas diferencias son suficientes elementos para conjeturar que la *laudatio* de Domiciano aquí es más superficial y que su inserción fue tardía, ya que ésta puede ser retirada fácilmente sin dañar la composición del proemio y su único fin es rogar perdón al emperador por no escribir aún un poema sobre éste, consideramos insuficientes tales argumentos para decidir esta cuestión, porque en la *Tebaida* su inserción posterior a la composición total de la obra es meticulosa métrica y sintácticamente, a tal punto

---

<sup>227</sup> *Cfr.* Cap. III, p. 105, nota 171.

que es desmontable; pensamos, por tanto, que aquí la *laudatio* fue un elemento pensado y planeado desde el inicio para ser una parte integral del proemio.

Continuando con las diferencias entre las *laudationes*, hay que señalar que, aunque ambas comienzan con el elogio de las hazañas de Domiciano, éstas no son las mismas ni son del mismo tipo. Mientras que aquí se elogia uno de sus méritos en el ámbito de las artes, pues se alude al emperador como patrón de éstas mediante la referencia al establecimiento de los juegos capitolinos en el 86 (*at tu, quem longe primum stupet Itala virtus / Graiaque, cui geminae florent vatumque ducumque / certatim laurus*, 1.14-16), en la *Tebaida* se elogian las empresas militares del emperador:

quando Itala nondum  
signa nec Arctos ausim spirare triumphos  
bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum  
et coniurato deiectos uertice Dacos  
aut defensa prius uix pubescentibus annis  
bella Iouis,

*Theb.* 1.17-22.

Por otra parte, al igual que en la *Tebaida*, la invocación a Domiciano en este apóstrofe es propiamente un cumplido; sin embargo, en la primera epopeya se alude a sus logros bélicos y a su mandato a tal punto que Roma lo desea para sí eternamente (*tuque, o Latiae decus addite famae / quem noua maturi subeuntem exorsa parentis / aeternum sibi Roma cupit*, 1.22-24), mientras que aquí esta invocación es más modesta y sutil. Traglia-Aricò (1980, p. 1006) conjeturaron, con base en la extensión y tono moderado de ésta, que dicha invocación podría ser signo de algún cambio en la relación de Estacio con el emperador, pues la *laudatio* aquí parece más controlada. Esto se corrobora al revisar los restantes proemios, donde los elementos del tópico de la *laus principis* son: *laudatio* de empresas militares —V. Fl. 1.7-9; *Theb.* 1.17-22—, *consecratio* —Luc. 1.50-52; *Georg.* 1.24-31 y 3.16-20; V. Fl. 1.15-16; *Theb.* 1.22-31— y *catasterismo* —Luc. 1.44-59; *Georg.* 1.32-35 y V. Fl. 1.16-21—.

Aunque Helsin (2005, p. 78-79) considere innecesaria la hipótesis de Benker (1987, pp. 65-70), quien, siguiendo la misma línea de razonamiento que Traglia-Aricò, pensó que la brevedad y moderación de la *laudatio* son indicadores de un cambio significativo en la

visión que Estacio tiene del emperador, consideramos que dicha hipótesis no es fácilmente descartable. Además de la evidente omisión de elementos imprescindibles del tópico de la *laus principis*, aquí el elogio a la actividad poética de Domiciano (*tu ... cui geminae florent vatumque ducumque / certatim laurus*, 1.15-16) es opacado de forma sutil por el comentario parentético que antepone su actividad como capitán (*—olim dolet altera vinci—*, 1.16). Por tanto, consideramos que los versos 1.15-16 sí implican cierto cambio significativo en la relación del poeta con Domiciano, ya que hay un contraste entre el tratamiento que Estacio hace del emperador en la *Tebaida* y el de aquí, de modo que no creemos que la diferencia entre ambas epopeyas de dicha sección se deba únicamente a una cuestión estilística como supone Helsin (2005. p. 18-79).

La solicitud de Estacio al emperador (*da veniam ac trepidum patere hoc sudare parumper / pulvere*, 1.17-18), por una parte, es un gesto de cortesía para congraciarse con él y, por otra parte, como Barchiesi (1996, p. 56) señala, eco de un pasaje en el que Ovidio se aparta de la tragedia para terminar sus *Amores* (*Mota dedit veniam —teneri properentur Amores; | a tergo grandius urguet opus!*, 3.1.69-70<sup>228</sup>). Nauta (2006, p. 32, nota 33) difiere de la interpretación general de que *hoc sudare ... pulvere* se refiere a la arena<sup>229</sup> y sugiere que alude al campo de batalla,<sup>230</sup> con base en la imagen de Aquiles en 1.159 (*ille aderat multo sudore et pulvere maior*<sup>231</sup>), de modo que Estacio designa metafóricamente a la *Aquileida* como fase de entrenamiento para el futuro poema sobre Domiciano ya anteriormente prometido —*Theb.* 1.17 y *Silv.* 4.4.94—.

La *recusatio* del proemio comienza después de la solicitud de venia al emperador:

... te longo necdum fidente paratu  
molimur magnusque tibi praeludit Achilles.

*Ach.* 1.18-19.

La *recusatio* de Estacio más que declinar al emperador como tema aplaza esta labor, al igual que en la *Tebaida* (*quando Itala nondum / signa nec Arctos ausim spirare triumphos*, 1.17-

---

<sup>228</sup> "Conmovida dio su venia— apresúrense tiernos Amores, una obra más grande me apremia por la espalda".

<sup>229</sup> *Cfr.* Dilke, 1954, p. 82; Barchiesi, 1996, p. 56; Méheust, 1971, p. 67 y Rosati, 1994, p. 77.

<sup>230</sup> *Vid.* Plin., *Ep.* 9.2.4; *Pan.* 13.1; *Stat., Theb.*, 3.210-211, 9.710, 10.37; *Silv.*, 5.1.132-134.

<sup>231</sup> "Él se había vuelto mayor por mucho polvo y sudor".

18).<sup>232</sup> Sin embargo, la dimensión de aplazamiento difiere; mientras que en su primera epopeya éste es *sine die* (*tempus erit*, 1.32), aquí la futura epopeya de Domiciano es presentada como un trabajo ya en preparación (*necdum fidente paratu / molimur*, 1.18.19) (Aricò,1986, 2928). Así la *Aquileida* constituye un preludeo, un ejercicio preparatorio mediante el que Estacio se entrena para una tarea más onerosa y de mayor grandeza, cualidad revelada en *molimur* (1.19).<sup>233</sup>

A la *Aquileida* se le otorga en el proemio un rango secundario tanto respecto de la *Tebaida*, en el apóstrofe a Apolo (*da fontes mihi, Phoebe, novos ac fronde secunda / necte comas*, 1.9-10), como aquí respecto de la epopeya de Domiciano y más aún mediante *praeludit*, y ello a pesar de que la *propositio-invocatio* anuncia una epopeya que habrá de emular directamente la tradición homérica y presenta a un Aquiles más grande que el del proemio de la *Ilíada* (*Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti / progeniem et patrio vetitam succedere caelo*, 1.1-2). En consecuencia, Barchiesi (1996, p. 56) cuestiona si el tributo al emperador que supone *praeludit* debilita la épica musculatura exhibida en el proemio a causa del juego ambiguo de fuerzas que encierra *praeludit*, pues éste puede indicar afinidad o distancia entre dos proyectos. Tanto él como Nauta (2006, p. 33-34) notan que el carácter secundario que *praeludere* otorga aquí a la *Aquileida* es similar al uso que tiene en Servio (*quatenus vires suas leviora praeludendo ad altiora narranda praepararet, ad Ecl.* 6.5.5<sup>234</sup>) y en el prefacio de las *Silvas*:

sed et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus, nec quisquam est  
 inlustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit.

*Silv.* Praef.1, 1-10.<sup>235</sup>

<sup>232</sup> La *recusatio* es definida como "the motif that a poet refuses to comply with a request (real or imaginary) to write a certain type of poem" (Hans Lucas,1900, *apud*, Nauta, 2006, p. 21) y procede de los *Aitia* de Calímaco (μηδ' ἀπ' ἐμεῦ διφᾶ]τε μέγα ψοφέουσιν αἰοιδῆν | τίκτεσθαι βροντᾶ]ν οὐκ ἐμόν, [ἀλλὰ] Διός, f.1.19-20). Ésta fue un recurso usado en la poesía flavia para justificar la elección del poeta tanto en términos de estilo, tema y género, como en términos de su actitud hacia el emperador (Nauta, 2006, p. 22).

<sup>233</sup> Helsin (2005, p. 82, nota 69) señala que, a diferencia de la connotación de *molior* en Hor., *Ars. p.*, 136-140, asociada a la épica cíclica, el uso de este verbo en Estacio respecto de la composición literaria no siempre tiene sentido negativo, sino que parece denotar cierta aspiración a la grandeza, como en *Theb.* 4.35-38: *Calliope ... sublata molire lyra: neque enim altior ulli / mens hausto de fonte uenit* ["Calíope, sosteniendo tu lira para comenzar, pues para nadie llega la sabiduría de una fuente que ha sido vaciada"].

<sup>234</sup> "puesto que disponen de antemano sus fuerzas preludiando los asuntos menores para narrar los asuntos mayores".

<sup>235</sup> "Sin embargo, también leemos el *Culex*, e incluso reconocemos la *Batracomaquia*, y no hay nadie de entre los poetas ilustres que no haya preludiado sus obras con algo de estilo más relajado".

Aquí, Estacio mediante *praeluserit* establece distancia entre el *Culex* y la *Eneida* de Virgilio: el primero como un trabajo de juventud y el segundo como resultado de un proceso de maduración poética (Nauta, 2005, p. 33-34). Así el poeta establece un paralelo con su obra y marca distancia entre la *Tebaida* y las *Silvas*, de modo que ésta resulta una obra mayor. Por tanto, en el proemio de la *Aquileida*, si bien *praeludit* no establece diferencia alguna de género entre esta epopeya y la de Domiciano, sí determina la futura epopeya panegírica como una obra mayor que la que aquí presenta, de tal forma que el tema primario genuino resulta ser el emperador y, por tanto, una obra mayor que el poema de Aquiles, que sólo constituye un prelude de ésta.

Así pues, *praeludit* minimiza las dimensiones monumentales de la *Aquileida* frente a la epopeya de Domiciano; sin embargo, el nombre de *Aquiles* en la última sede del hexámetro final del proemio contrasta paradójicamente con esto, pues el nombre del héroe aquí, además de retraer la atención del lector al argumento del poema, remite a la presentación de éste en los primeros dos versos a manera de hendíadis (*Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti / progeniem*, 1.1-2) de modo que así cierra la estructura en anillo del proemio.

Feeney (2004, p. 86) señala de forma general: "Of course, we expect Imperial epic poets to showcase their sense of belatedness to their tradition". Esta cuestión se encuentra en los diferentes tópicos del proemio de la *Aquileida*, pues en cada uno de éstos Estacio incorpora tanto elementos tradicionales como otros novedosos, mediante los que constantemente desafía la tradición épica e intenta sobreponerse a dicho sentido. Así, en el tópico de la enunciación temática Estacio adopta el modelo homérico de *propositio-invocatio* y la tradicional hendíadis para la presentación de Aquiles como argumento; pero, al designarlo mediante el patronímico de su abuelo y el relato pindárico del mito de su origen, la epopeya anunciada resulta ser una obra de gran magnitud, de modo que desde el principio la *Aquileida* es presentada como una obra capaz de emular a la *Ilíada*.

Asimismo, la rivalidad con el modelo homérico continúa en la *amplificatio* de la *propositio*, pues junto a la inusual mención de éste como su precedente, los comentarios parentéticos de tipo calimaqueo y ovidiano —elementos únicos en su tipo en los proemios épicos que, junto con la configuración de sólo cuatro palabras del verso inicial, evidencian influencia helenística— indican que aún restan muchos episodios a tratar sobre Aquiles como

materia y objeto de canto, lo que justifica su elección y la competencia que su obra supone respecto de la *Iliada*.

Ahora bien, los diversos elementos programáticos de la *amplificatio* de la *propositio* también desafían la tradición, pues la intención de componer un proyecto cíclico (1.4-5) de secuencia narrativa lineal evidenciada mediante el anuncio del episodio inicial (1.5-6), la anticipación de que el final de la obra habría de rebasar el último episodio narrado en la *Iliada* (1.6-7) y el propósito de acompañar al héroe durante la guerra de Troya (1.7), prometen provocativamente retar y romper cánones épicos tales como el de extensión manejable, el de unidad de acción y el de narración *in medias res*. De esta manera tales declaraciones e intenciones también representan una innovación, pues aquí se manifiesta el tópico de las *res novae*, presente anteriormente sólo en las *Geórgicas* y brevemente en las *Argonáuticas* de Apolonio. Respecto de dicho tópico hay que señalar que, al presentarse también en el apóstrofe a Apolo, donde tradicionalmente sólo tiene lugar el tópico de la inspiración, el poeta encuentra el lugar idóneo para el autorreconocimiento de su epopeya anterior, resignificando así un tópico primigenio de la épica, es decir, el tópico de la inspiración.

El tópico de la *laus principis* presenta en la *Aquileida* significativas diferencias con respecto de la *Tebaida*, pues más allá de su localización en el cuerpo del proemio, su extensión y su nivel de complejidad, aquí hay una evidente ausencia de elementos de contenido tradicionales como la *consecratio* y, como parte de ésta, el catasterismo. Además, en el proemio de la *Aquileida* la futura epopeya del emperador ya no sólo es una promesa indefinida, sino un poema ya en proceso de elaboración.

Así pues, coincidimos con Barchiesi (1996, p. 50) en que hay una diferencia de ambición poética entre las dos epopeyas de Estacio, pues mientras que la *Tebaida* estaba únicamente destinada a seguir el rastro de la *Eneida* con un sentido de retraso que se sustancia en una actitud de adoración reconocida, la *Aquileida* se mide directamente y desde el inicio con la *Iliada* con mucho menos escrúpulo.







## Conclusiones

Una vez analizado de forma individual cada proemio flavio, podemos confirmar que, en principio, su estructura y composición son productos de la imitación de los precedentes del género. Sin embargo, no todos los rasgos de la configuración de estos proemios se deben a este motivo, pues algunas de sus características atañen a la búsqueda de los poetas de posicionarse en la tradición épica y a las demandas políticas y sociales del período.

La configuración de los proemios flavios está afianzada fuertemente en la tradición a causa de dos motivos principales que demandan seguir los cánones fijados por los modelos: el proceso creativo natural de todo nuevo acto poético y la veneración por los precedentes. Como toda nueva obra literaria que desea adscribirse a determinada tradición, los proemios flavios debían atender a las normas, temas y motivos de la epopeya; asimismo, a causa de la aspiración de los poetas de figurar en dicha tradición, éstos crearon en sus proemios conexiones con los modelos, de tal modo que compartieran rasgos comunes con éstos.

La *propositio* flavia, realización del tópico de la enunciación temática, es el elemento cuya configuración presenta más elementos semejantes a lo fijado por la tradición, pues el modelo homérico de *propositio-invocatio* en el que convergen los tópicos de la enunciación temática y la inspiración poética es replicado en la *Aquileida*; mientras que, las *propositiones* de las *Argonáuticas*, las *Púnicas* y la *Tebaida* siguen el modelo Virgiliano que desliga estos dos tópicos, al enunciar primero el tema del poema con la *propositio* y mediante una hendíadís, y retrasar la invocación a la deidad. Asimismo, el modelo lucáneo también es imitado en la *propositio* de la *Tebaida*, donde Estacio declara el tema de su poema mediante una *enumeratio*.

Respecto al tópico de la inspiración, los cuatro proemios flavios mantuvieron la participación colaborativa entre deidad y poeta: en las *Púnicas* y en Estacio, se conserva la invocación genérica a la musa, fijada por Homero; la invocación a una deidad particular se encuentra en las *Argonáuticas* a Apolo y a Clío en una de las preguntas rapsódicas de la *Tebaida*. También cabe señalar que, respecto del tópico de la etiología, las *Púnicas* y la *Tebaida* conservaron la doble motivación homérica.

Sin embargo, la imitación no fue el único fundamento de la composición de los proemios, pues los poetas, movidos por el afán de buscar su propia originalidad respecto de la tradición, modificaron algunos de los patrones ya fijados, de modo que los tópicos sufrieron alteraciones tanto estructurales como de contenido.

La realización del tópico de la inspiración es única en las *Argonáuticas* y en la *Tebaida*; en la obra de Valerio Flaco constituye un apóstrofe a Apolo y en la de Estacio conforma un par de preguntas rapsódicas que no proceden propiamente de la épica, sino de Calímaco y Píndaro, modelos literarios de Estacio. Asimismo, en ambos proemios, la complicidad con la deidad es desarrollada de tal manera que es posible atribuir a los poetas cierta condición de privilegio; pues Valerio Flaco se destaca como un vate de Apolo, y Estacio crea un autorretrato de poeta inspirado. Del mismo modo, las realizaciones del tópico de la etiología difieren de la tradición; éste constituye en las *Púnicas* un cierre sumario precedido de una recapitulación de acontecimientos, así como en la *Tebaida* una insólita *praeteritio* que revela parte del proceso de composición del poema.

Las alteraciones de contenido incumben a una de las principales características del proemio épico flavio: el tono subjetivo. La adopción de dicho tono otorga al proemio la capacidad de albergar reflexiones metaliterarias, es decir, reflexiones especulativas sobre la naturaleza y forma de la obra literaria; y se expresa mediante elementos programáticos, cuando los poetas declaran sus ambiciones e intenciones. Antes del período flavio, declaraciones de este carácter no eran propias de la épica, pero sí de los *Aitia* de Calímaco, modelo literario de Estacio, quien, en la *Aquileida*, replicó la técnica de composición de comentarios parentéticos a propósito del tópico de las *res novae*.

El tono subjetivo también se infiltra en los tópicos de la *laus principis* y de la *recusatio*, que surgieron como recursos para enfrentar y eludir las exigencias cortesanas del momento. En la *laus principis* de las *Argonáuticas* Valerio Flaco exterioriza el anhelo de distinguirse y de obtener renombre por la composición del poema, así como el deseo de que su obra sea difundida en todos los lugares del Imperio. En cambio, Estacio despliega en sus dos epopeyas elementos programáticos; en la *Tebaida* tiene lugar una *praeteritio* insólita y dos *amplificationes* de la *propositio*; estos elementos conforman una *gradatio* ascendente que revela parte de la disposición de la materia. A su vez en la *Aquileida* los elementos

programáticos son declaraciones explícitas que desafían los cánones épicos de la extensión manejable, y la trama *in medias res*.

La actitud de veneración generada a partir del reconocimiento otorgado a los máximos exponentes de la épica determinó que los poetas flavios imitaran y emplearan patrones establecidos por éstos. Sin embargo, dichos poetas no se limitaron a imitar; en su afán por distinguirse de la tradición, moldearon en beneficio del discurso metaliterario los tópicos proemiales. Así, en el entramado retórico de los proemios de la épica flavia confluyen significativos intertextos propios de los modelos de la epopeya y elementos que establecen conexiones con éstos, reflexiones de los poetas que dan muestra de conciencia respecto de sí mismos y de su labor, modificaciones de los patrones ya fijados por la tradición que permiten inferir cierta actitud de desafío a ésta e incorporaciones de componentes ajenos a la épica pero afines a las preferencias literarias de cada autor. La concurrencia de todos estos factores acrecentó la complejidad del proemio, de tal modo que éste dejó de concernir únicamente a la función informativa y se convirtió en la parte más cuidada y minuciosamente elaborada de los poemas.



## Apéndice de términos

*Consecratio*: Momento en la literatura antigua en el que los poetas tratan la figura del Emperador como una deidad, al dirigirse a él como un ser supremo y/o al atribuirle una o diferentes características propias de los dioses, con el fin de congraciarse con él y obtener su aprobación a un tema en particular o de forma general a su obra.

*Excusatio*: Momento en el proemio épico en el que los poetas se justifican por no tratar al emperador o alguna de sus hazañas como tema de sus obras mediante algún comentario con el que enaltecen dichos eventos, a tal punto que terminan por declararse o mostrarse a sí mismos incapaces de tratarlos como les corresponde. Así, este momento permite que el poeta pueda justificar su elección temática y que el Emperador no se muestre renuente a ésta.

*Imitatio-Aemulatio*: Dinámica de composición de la literatura antigua con la que, desde la teoría literaria antigua, se busca estudiar la réplica de elementos (construcciones, palabras, tópicos, temas, estructuras métricas y sintácticas, etc.) en una obra literaria con respecto de sus modelos.

*Invocatio*: Elemento indispensable del proemio épico con el que se convoca a una deidad en particular o al Emperador para comenzar la obra o para conseguir su gracia o aprobación.

*Laudatio*: Elogio de alguna hazaña, característica o evento, ya sea de una deidad, del Emperador o de algún miembro de la dinastía.

*Laus principis*: Momento en el proemio épico flavio dedicado a alabar o mostrar estima hacia la figura del Emperador o la dinastía flavia mediante el elogio o la glorificación de alguna o varias de sus hazañas militares más emblemáticas.

*Propositio*: Enunciación del tema, materia u objeto central del poema.

*Recusatio*: Momento en la literatura antigua en el que los poetas o prosistas rechazan cortés y delicadamente un género en particular, usualmente la épica, o tratar las hazañas de los emperadores y sus dinastías como tema de su obra. Usualmente este rechazo se reviste con el tópico de la modestia, ya que el poeta declara ser incapaz de cantar dignamente temas del género épico o las hazañas del emperador.

*Res novae*: Declaración o promesa de los poetas de tratar en sus obras temas únicos nunca abordados por algún otro autor.







## Referencias bibliográficas

- AHL, F. M., DAVIS, M. Y POMEROY, A., "Silius Italicus", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 32. 4, 1986, pp. 2493-2561.
- ARICÒ, G., "L' 'Achilleide' di Stazio: tradizione letteraria e invenzione narrativa", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II 32. 5, 1986, pp. 2925-2964.
- BARCHIESI, A., "La guerra di Troia non avrà luogo: il proemio dell' *Achilleide* di Stazio, in Forme della parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino", *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico, Sezione filologico-letteraria*, 18, 1996, pp. 45-62.
- BARDON, H., *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*, Paris, Les Belles-Lettres, 1940/1968.
- BASSETT, S. E., "The Proems of the *Iliad* and the *Odyssey*", *The American Journal of Philology*, 44. 4, 1923, pp. 339-348.
- BOYANCÉ, P., "La science d'un quindécemvir au 1er siècle après J.C.", *Revue des Études Latines*, 42, 1964, pp. 334-346.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M., "Los proemios en la épica griega de época imperial", *Las letras griegas bajo el Imperio*, Sevilla, 1996, pp. 55-133.
- BRIOSO SÁNCHEZ M., "Observaciones sobre los proemios 'programáticos' y las tesis de Conte", *Habis*, 29, 1998, pp. 88-100.
- BURCK, E. (ed.), *Das römische Epos*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.
- BURMAN, P., *C. Valerii Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo*, Leiden, Samuel Luchtmans, 1724.
- CAIRNS, F., "The Prologue of Valerius Flaccus' *Argonautica* (I. 1-21): Quindécimvirate, Cortina and Caledonian Sea", *The Cambridge Classical Journal*, 2019, pp. 1-28.
- CAMBIER, G., "Recherches chronologiques sur l'oeuvre et la vie de Valérius Flaccus", J. Bibauw (ed.), *Hommages à M. Renard I* (coll. Latomus 101) Bruxelles, 1969, pp. 191-228.
- CARRARA, P., "Stazio e i *primordia* di Tebe: poetica e polemica nel prologo della *Tebaide*", *Prometheus*, 12, 1986, pp. 146-158.

- CAVIGLIA, F., *La Tebaide-Libro I*, Introduzione, testo, traduzione e note, Roma, Edizioni dell'Ateneo a Roma, 1973.
- CONTE, G. B., "Proemi al mezzo", *Virgilio Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 121-133.
- CONTE, G. B., *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Giulio Einaudi, 1985.
- CONTE, G. B., *The Rhetoric of Imitation, Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, trad. Segal Charles, New York, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.
- CONTE, G. B., "Proems in the Middle", *Beginnings in Classical Literature*, Yale Classical Studies 29, Dunn Francis M. and Cole Thomas (eds.), New York, Cambridge University Press, 1992, pp. 147-159.
- COURTNEY, E. (ed.), *C. Valeri Flacci Argonauticon libri octo*, Leipzig, Teubner, 1970.
- CRIADO, C., "Notas sobre la cronología de la *Tebaida* Estaciana", *Florentia Iliberritana* 2. 7, 1996, pp. 53-76.
- CRIADO, C., "El proemio de la *Tebaida* estaciana. Una estructura no virgiliana", *Florentia Iliberritana* 2. 9, 1998, pp. 111-140.
- CRIADO, C., "La *praeteritio* proemial de la *Tebaida* de Estacio, ¿Vocación cíclica o virginalista?", *Myrtia* 14, 1999, pp. 101-117.
- CRIADO, C., "La casa de Edipo en la *Tebaida* ovidiana ", *Actas del XII Congreso de Estudios Clásicos* 2, 2010, pp. 849-853.
- CRIADO, C., "Teologías y teodiceas épicas. Estacio y la perspectiva ovidiana", *Emérita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 79. 2, 2011, pp. 251-275.
- CRIADO, C., "The Theban Fratricidal Wars. The Mythic-Historical Approach of Ovid, Seneca, and Lucan", *Ancient Epic, Literary and Linguistic Essays*, Díaz de Cerio Díez, M., Cabrillana, C. and Criado, C. (eds.), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 139-164.
- DELZ, I., *Silius Italicus, Punica*, Stuttgart, Teubner, 1987.
- DILKE, O. A. W., (Ed.) *Statius, Achilleid*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954.
- DOMINIK, W. J., "Following in whose Footsteps? The Epilogue to Statius' *Thebaid*", *Literature, Art, History: Studies on Classical Antiquity and Tradition*, Basson A. F. and Dominik, W. J. (eds.), Frankfurt, Peter Lang, 2003, pp. 91-109.

- DONKA, M., "The politics of Epic Performance in Statius", *Flavian Rome, Culture, Image, Text*, Boyle Anthony and Dominik, W. J. (eds.), Leiden / Boston, Brill, 2003, pp. 431-467.
- DRÄGER, P., "War die Argo das erste Schiff?", *Philologus*, 142, 1999, pp. 419-422.
- DÜBNER, F., *Publii Papinii Statii opera quae exstant*, 2, Leipzig, Joh. Ambr. Barth, 1837.
- EHLERS, W. W. (ed.), *Gai Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon libros octo*, Stuttgart, Teubner, 1980.
- ESTRADA CORTÉS, C., El rito de purificación en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (III, 362-461), tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- FANTHAM, E., "Statius' Achilles and His Trojan Model", *The Classical Quarterly*, 29. 2, 1979, pp. 457-462.
- FEENEY, D. C., *A commentary on Silius Italicus*, Book 1, tesis doctoral, University of Oxford, Oxford, 1982.
- FEENEY, D., "Tenui ... Latens Discrimine: Spotting the Differences in Statius' *Achilleid*", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 52, 2004, pp. 85-105.
- FOWLER, D., "On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 39, Memoria, arte allusiva, intertestualità (Memory, Allusion, Intertextuality), 1997, pp. 13-34.
- FRÈRE, H. / IZAAC, H. J., *Stace, Silvae*, Texte établi par H. F. et traduit par H. J., Vol. I, Paris, Collection des Universités de France, Paris, Les Belles Lettres.
- GALLI, D., *Valerii Flacci Argonautica I, Commento*, Berlin, De Gruyter / Walter de Gruyter, 2007.
- GALLI, D., "Recusatio in Flavian epic poetry", *Flavian epic interactions*, Manuwald G. y Voigt, A. (eds.), Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 55-64.
- GANIBAN, R. T., "The Beginnings of the *Achilleid*", *Brill's Companion to Valerius Statius*, Dominik, W. J. (eds.), Newlands C. E. and Gervais K., Leiden / Boston, Brill, 2015, pp. 73-87.
- GARROD, H. W., *P. Papini Stati, Thebais et Achilleis*, Oxford, Clarendon Press, 1906.
- GETTY, R. J., "The Date of Composition of the *Argonautica* of Valerius Flaccus", *Classical Philology*, 31. 1, 1936, pp. 53-61.

- GETTY, R. J., "The Introduction to the *Argonautica* of Valerius Flaccus", *Classical Philology*, 35. 3, 1940, pp. 259-273.
- GIBSON, B., "Praise in Flavian epic", *Flavian epic interactions*, Manuwald, G. y Voigt, A. (eds.), Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 67-86.
- GIL, L., *Los antiguos y la "inspiración" poética*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.
- GUILLEN, C., *Entre lo uno y lo diverso Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005.
- HÅKANSON, L., *Silius Italicus. Kritische und exegetische Bemerkungen*, Lund Gleerup, 1976.
- HEERINK, M. AND MANUWALD, G. (eds.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus*, Leiden, Brill, 2014.
- HEINSIUS, N. (ed.) *C. Valerii Flacci Setini Balbi Argonautica*, Utrecht, G. van der Water, 1702.
- HELSEN, P. J., *The Transvestite Achilles, Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2005.
- JACKSON, S., "Argo: The First Ship?", *Rheinisches Museum für Philologie*, 140, 1997, pp. 249-257.
- JANNACCONE, S., *Achilleid*, Florence, 1950.
- KIBEL, W., "Statius als Epiker", *Lustrum*, 46, 2004, pp. 7-272.
- KLEYWEGT, A. J., *Valerius Flaccus, Argonautica, Book 1, a commentary*, Leiden, Brill, 2005.
- KOHLMANN, P., *P. Papinius Statius, Achilles et Thebais*, Leipzig, Teubner, 1884.
- KYTZLER, B., "Beobachtungen zum Prooemium der Thebais", *Hermes* 88. 3, 1960, pp. 331-354.
- LANGEN, P., *C. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo*, Berlin, Calvary, 1896.
- LEFÈVRE, E., "Das Prooemium der Argonautica des Valerius Flaccus. Ein Beitrag zur Typik epischer Prooemien der römischer Kaiserzeit", *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, 5, 1971, pp. 161-226.
- LEGRAS, L., "Le dernières années de Stace", *Revue des études anciennes*, 9, pp. 338-348.
- LIBERMAN, G., (ed.) tr. *Valérius Flaccus: Argonautiques. Chants I-IV*, Paris, Les Belles Lettres, 1997-2003.
- MANASSEH, J., *A Commentary on Statius' Thebaid 1.1-45*, PhD thesis, St Andrews, University of St Andrews, 2017.

- MANUWALD, G., *Die Cyzicus-Episode und ihre Funktion in den Argonautica des Valerius Flaccus*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- MARKS, D., "Staius-Silian Relations in the *Thebaid* and *Punica* 1-2", *Classical Philology* 109. 2, 2014, pp. 130-139.
- MASON, H., *Appropriate Transgressions: An Intertextual Approach to Problems of Genre and Heroism in Staius' Achilleid*, MA thesis in Classics, Wellington, Victoria University of Wellington, 2013.
- MCAULEY, M., "Ambiguous Sexus: Epic Masculinity in Transition in Staius' *Achilleid*", *Akroterion*, 55, 2010, pp. 37-60.
- MÉHEUST, J., *Stace: Achilléide*, Paris, Les Belles Lettres (Budé), 1971.
- MENGELKOCH, D., "Statian *Recusatio*: Angelo Poliziano and John Dryden", *Brill's Companion to Valerius Staius*, Dominik, W.J., Newlands C. E. and Gervais K. (eds.), Leiden / Boston, Brill, 2015, pp. 562-578.
- MOZLEY, J. H., *Staius 1-2*, London / New York, Harvard University Press, 1928.
- MOZLEY, J. H., (ed. y tr.) *Valerius Flaccus: Argonautica*, Cambridge, Harvard University Press, 1936.
- MYERS, S. K., "Staius on Invocation and Inspiration", *Brill's Companion to Staius*, Dominik, W. J., Newlands C. E. and Gervais K. (eds.), Leiden / Boston, Brill, 2015, pp. 31-53.
- MYERS, S., "Ambiguous vultus: Horatian echoes in Staius' *Achilleid*", *Materiali e discussioni per 'analisi dei testi classici*, 75, 2015, pp. 179-188.
- NAUTA, R. R., *Poetry for Patrons, Literary Communication in the Age of Domitian*, Leiden / Boston / Köln, Brill, 2002.
- NAUTA, R. R., "The *Recusatio* in Flavian Poetry", in *Flavian Poetry*, Nauta, R. R., Van Dam, H. J., Smolenaars J. J. (eds.), Leiden / Boston, Brill, 2006, pp. 21-40.
- NESSELRATH, H. G., "Zu den Quellen des Silius Italicus", *Hermes*, 114, Bd., H. 2, 1986, pp. 203-230.
- NEWMAN, J. K., *The Classical Epic Tradition*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986.
- NUZZO, G., *Publio Papinio Stazio, Achilleide*, Palermo, Palumbo, 2012.

- PAGÁN, V. E., "Georgics 2.497 and Thebaid 1.19-20: Allusion and Inspiration", *Brill's Companion to Valerius Statius*, Dominik, W.J., Newlands C. E. and Gervais K. (eds.), Leiden / Boston, Brill, 2015, pp. 362-376.
- PARKES, R., "The Return of the Seven: Allusion to the *Thebaid* in Statius' *Achilleid*", *The American Journal of Philology*, 129.3, 2008, pp. 381-402.
- PENWILL, J., "Imperial Encomia in Flavian Epic", *Flavian Epic Interactions*, G. y Voigt, A. (eds.), Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 29-54.
- POLLMAN, K. F. L., "'Thebaid' and the Legacy of Vergil's 'Aeneid'", *Mnemosyne*, 54. 1, 2001, pp. 10-30.
- QUECK, G., *Publius Papinius Statius, Tom. 1 Silvae Achilleis*, Leipzig, Teubner, 1854.
- RACE, W. H., "How Greek Poems Begins", *Beginnings in Classical Literature*, Yale Classical Studies 29, Dunn Francis M. and Cole Thomas (eds.), New York, Cambridge University Press, 1992, pp. 13-36.
- REDFIELD, J., "The Proem of the Iliad: Homer's Art", *Classical Philology*, 74. 2, 1979, pp. 95-110.
- RÍO TORRES-MURCIANO, A., "El proemio de Valerio Flaco, Una lectura retórica", *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, 25. 1, 2005, pp. 79-100.
- RÍO TORRES-MURCIANO, A., "*Monstrare lyra (Stat., Ach., I, 118), Música y épica de Homero a Estacio*", *Nova Tellus*, 31.2, 2014, pp. 185-198.
- RÍO TORRES-MURCIANO, A., *El restablecimiento de la causalidad épica en Valerio Flaco. Problemas poslucaneos de una epopeya virgiliana*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011.
- RÍO TORRES-MURCIANO, A., *Valerio Flaco. Argonáuticas*, Madrid. Gredos, 2011a.
- RÍO TORRES-MURCIANO, A., "La lira de Aquiles, Educación, música y guerra en la épica flavia", *Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana*, Dulce Estefanía coord., Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 2018, pp. 181-198.
- ROSATI, G., "Muse and Power in the Poetry of Statius", *Cultivating the Muse, Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, Spentzou Efrossini and Fowler Don (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 229-251.
- SAMUELSSON, J., "Studia in Valerium Flaccum", *Eranos*, 6, 1905, pp. 72-100.

- SCHANZ, M. / HOSIUS, C., *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian, Teil 2: Die römische Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian*, 4. Auflage, München, Handbuch der Altertumswissenschaft, VIII, 2, C.H. Beck, 1935.
- SCHETTER, W., "Die Einheit des Prooemium zur Thebais des Statius", *Museum Helveticum* 19. 4, 1962, pp. 204-217.
- SCOTT, K., "The Date of Composition of the Argonautica of Valerius Flaccus", *Transactions of the American Philological Association*, 64, 1933, p. 66.
- SCOTT, K., "La data di composizione delle *Argonautiche* di Valerio Flacco", *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 62, 1934, pp. 474-481.
- SMALLWOOD, E. M., "Valerius Flaccus' *Argonautica* 1.5-21", *Mnemosyne*, 15, Fasc. 2, 1962, pp. 170-172.
- SPALTENSTEIN, F., *Commentaire des Punica de Silius Italicus livres (1 a 8)*, Genève, Libraire Droz, Suisse, 1986.
- SPALTENSTEIN, F., *Commentaire des Argonautica de Valérius Flaccus (livres 1 et 2)*, Bruxelles, Éditions Latomus, 2002.
- STEELE, R. B., "The Method of Silius Italicus", *Classical Philology*, 17. 4, 1922, pp. 319-333.
- STOVER, T., *Epic and Empire in Vespasianic Rome: A new Reading of Valerius Flaccus' Argonautica*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- SUMMERS, W. C., *A Study of the Argonautica of Valerius Flaccus*, Cambridge, Bell, 1894.
- SUMMERS, W. C., *Silius Italicus, Punica*, Corpus Poetarum Latinorum Vol. 2, London, Sumptibus G. Bell et Filiorum, 1905.
- SYME, R., "The Argonautica of Valerius Flaccus", *Classical Quarterly*, 23, 1929, pp. 129-137.
- SZEMLER, G. J., "Priesthoods and Magistracies in the Roman Republic", *Numen*, 18. Fasc. 2, 1971, pp. 103-131.
- SZEMLER, G. J., *The Priests of the Roman Republic. A Study of Interactions Between Priesthoods and Magistracies*, Société d'Études Latines de Bruxelles, Latomus, 1972.
- TERWOGT, W. M., *Quaestiones Valerianae*, Ámsterdam, 1898.



- TIPPING, B., *Exemplary Epic: Silius Italicus's Punica*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- TRAGLIA, A., "Problemi di critica staziana; l'Achilleide", *Cultura e scuola*, 11. n. 43, 1972, pp. 67-73.
- TRAGLIA, A. E ARICÒ, G., *Opere di Publio Papinio Stazio*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1980.
- USSANI, V., *Studio su Valerio Flacco*, Roma, Signorelli, 1955.
- VESSEY, D., *Statius and the Thebaid*, Cambridge, Cambridge at the University Press, 1973.
- VILLALBA ÁLVAREZ, J., trad., *Silio Itálico, La guerra púnica*, Madrid, Akal, 2005.
- VOLLMER, F., ed. *P. Papinii Statii Silvarum libri*, herausgegeben und erklärt, Leipzig, Keissinger Publishing, 1898.
- VON ALBRECHT, M., *Silius Italicus, Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, Amsterdam, P. Schippers, 1964.
- VON ALBRECHT, M., *Historia de la literatura romana, desde Andrónico hasta Boecio*, Vol. II, versión castellana de Dulce Estefanía y Andrés Pociña Pérez, Herder, Barcelona, 1999.
- WALKER, G. S. (ed.), *Corpus poetarum latinorum*, London, Henry G. Bohn, 1849.
- WILSON, M., "Flavian Variant: History Silius' Punica", *Roman Epic*, ed. Boyle Anthony. J. London, Routledge, 1993, pp. 218-236.
- WILSON, M., "The Flavian *Punica*?", *Flavian Epic Interactions*, Manuwald G. y Voigt, A., Berlín (eds.), Berlin, De Gruyter, 2013, pp.13-27.
- ZISSOS, A., *Valerius Flaccus' Argonautica, Book 1, A commentary*, Oxford, Oxford University Press, 2008.



